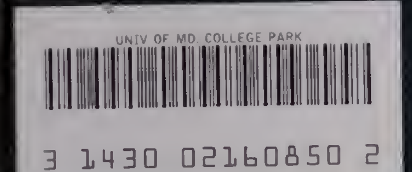


ACTES DU CONGRÈS D'HISTOIRE DE L'ART

PARIS 1921

ACTES DU CONGRÈS D'HISTOIRE DE L'ART

ORGANISÉ PAR LA SOCIÉTÉ DE
L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

PARIS

26 SEPTEMBRE-5 OCTOBRE 1921

II

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA
DEUXIÈME SECTION DU CONGRÈS
(1re Partie)

PARIS
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

1924

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein
1979

ISBN 3-262-01319-6

Réimpression avec accord des
Presses Universitaires de France
108, Boulevard Saint-Germain, Paris

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1979

Printed in The Netherlands

Congrès
d'Histoire de l'Art

CONCERT

donné
le 3 Octobre 1921



en la Galerie
des Glaces du Château
de Versailles.

1. *PIÈCES POUR LA FLUTE TRAVERSIÈRE AVEC LA BASSE CONTINUE.*

a Prélude (œuvre quatrième, 1703)	Michel
b Rondeau 1710	de la BARRE
c Sarabande	1675-1743

(La basse réalisée par Madame Wanda Landowska)

Madame Wanda Landowska et M. Louis Fleury

2. *PIÈCES DE CLAVECIN*

a *Noël* « Vous qui désirez sans fin »	P. DANDRIEU 1684-1740
b *La Poule* (Pièces de clavecin 1731)	J. Ph. RAMEAU 1683-1764
c *Le Rossignol en amour* (3me livre de pièces de clavecin, 1722 XIVe ordre)	Fr. COUPERIN Le Grand 1668-1733
d *Volte et Ronde* (Pièces de clavecin 1670)	J. Ch. de CHAMBONNIÈRES
e *Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise.*	Fr. COUPERIN Le Grand

Les Viéleux et les Gueux.- Les Jongleurs Sauteurs et Saltimbanques avec les Ours et les Singes

(2me livre de pièces de clavecin, 1722 - XIe ordre)

Madame Wanda Landowska

Clavecin à 2 claviers et

3. *PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERT AVEC UNE FLUTE ET UN VIOLONCELLE (1741)*

a. *La Livri*
b. *Le Vézinet*
c. *La Timide* J. Ph. RAMEAU
d. *Les Tambourins*

Madame Wanda Landowska, Monsieur Louis Fleury et Monsieur Louis Fournier.

4. *MÉLODIES*

a Trois ballades de Villon — Claude DEBUSSY 1862-1918
b Sur un vieil air (Verlaine) — Charles BORDES 1863-1909
c Apaisement (Verlaine) — Ernest CHAUSSON 1855-1899
d Chanson du petit cheval — Déodat de SEVERAC 1873-1921

Madame Croiza

5. *QUATUOR A CORDES n° 1, op 12* DEBUSSY

1. Animé et très décidé 2. Assez vif et bien rythmé 3. Andantino, doucement expressif 4. Très modéré, en animant peu à peu, très mouvementé et avec passion.

Le Quatuor Poulet
(Messieurs Gaston Poulet, Henri Giraud, A. Le Guillard et Louis Ruyssen.)

ano de la Maison Pleyel.

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA DEUXIÈME SECTION

ART OCCIDENTAL

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE, ARTS DÉCORATIFS. — RAPPORTS ENTRE L'ART FRANÇAIS ET L'ART DES DIFFÉRENTS PAYS.

1re PARTIE

GÉNÉRALITÉS — ARCHITECTURE — PEINTURE

LES ARTS REPRÉSENTATIFS DU TEMPS DE DANTE

COMMUNICATION DE M. ADOLFO VENTURI

Professeur d'Histoire de l'art à l'université de Rome, Membre de l'Institut de France.

La vive lumière que Dante répand et qui, de son temps, éblouit l'Italie, ne permet pas à tout le monde d'apprécier au juste, indépendamment de son individualité gigantesque et éclatante, les arts représentatifs. Cependant, ces arts ont atteint la plus haute importance du temps du poète et proclament avec lui la nouvelle gloire du peuple italien, et préparent avec lui la suprématie civile sur la terre à la nation romane. En considérant l'effervescence qui se manifeste dans la première époque des Communes italiennes, nous nous apercevons que l'esprit du poète divin inspire tous ceux qui nous représentèrent les caractères de la vie nouvelle par l'équerre, le ciseau et le pinceau.

Dante se tait sur les artistes de son temps : c'est à peine s'il nomme les enlumineurs Oderisio da Gubbio et Franco bolonais, les peintres Cimabue et Giotto ; mais l'architecte de Malebolge, le sculpteur des reliefs du Purgatoire, le peintre des lumières du Paradis, vit au milieu des architectes, des sculpteurs et des peintres, qui sont avec lui, le suprême artiste de la parole, les véritables créateurs de l'Italie nouvelle.

***

L'architecture gothique, introduite en Italie par les moines français Cisterciens, à la fin du XIIe siècle, ne parvient pas à l'emporter sur la construction romane qui était alors en vogue, pas même au XIVe siècle lorsque la mode de la ligne gothique domine la sculpture et la peinture aussi. Avec plus de mesure que le gothique français trouvant son expression dans les hardiesses de la ligne verticale, dans l'élan mystique vers le haut et vers Dieu des flèches pointues, le gothique italien évite l'extrême légèreté résultant de la prédominance des vides et des rangées indépendantes des flèches. La tendance indigène à l'équarrissement règne partout, de manière que l'influence de l'art gothique sur l'art italien, plutôt que dans la charpente architectonique, paraît dans la richesse fantastique de la décoration.

La façade du Dôme de Sienne, que recouvre un lourd tapis fastueux de dentelles marmoréennes, avec les frontons bordés par des flèches, qu'on dirait des candélabres ardents aux côtés d'un autel, avec les arcs et les galeries ouvertes, un souvenir des églises romanes, garde, dans tout ce clair organisme, une physionomie toscane, italienne. Dans les cathédrales françaises, les statues, bien raides dans la fine gaîne des vêtements, sont rangées le long des profils architectoniques, dans un ordre rigoureux visant à augmenter l'impression hiératique de verticalité ; tandis que dans le Dôme de Sienne, elles s'élancent avec impétuosité hors des corniches et animent l'édifice par le jeu, tant chéri en Italie, des ombres créées au moyen du paroxysme fébril des mouvements.

Pendant que les élans et la vie mouvementée des masses architectoniques de Giovanni Pisano, que domine une puissante floraison sculpturale, s'affermissaient à Sienne, à Pistoie, à Lucques et à Pise, un autre grand architecte, le condisciple de Giovanni, Arnolfo

di Cambio, donne un cachet classique aux édifices. Ces édifices, malgré les arcs ogivaux et les flèches gothiques, acquièrent une structure cristalline grâce à la parfaite entente des proportions, au poli marmoréen des surfaces, à l'ordre logique d'après lequel on a distribué les statues dans leurs fines gaînes, et à la géométrie de l'ornementation cosmate. Les architectures arrondies, précieuses et finement équilibrées d'Arnolfo, s'acclimatent dans le milieu romain, à côté de l'art calme des Cosmates. Le dominateur toscan entraîne à sa suite les marbriers romains, mais il tire profit de leurs éclatants tapis en mosaïque pour enjoliver les parois en marbre.

Arnolfo, grand styliste, modelant le marbre d'une manière exquise, subordonne la sculpture à l'organisme architectonique, faisant preuve d'une puissance de fantaisie que les marbriers romains ignorent. Pour s'en persuader, il suffit de songer aux anges qu'on dirait des hirondelles volant, tête baissée, dans l'intérieur du ciboire de Saint-Paul, vers l'abaque des chapiteaux. La forme de leurs corps qui s'épanche vers le haut, depuis les pointes des ailes jointes jusqu'aux pointes des pieds tendus, marque l'expansion de la voile parmi les légères arcades : c'est un ornement et, en même temps, une vive expression de l'esprit qui anime la svelte architecture.

Une grande nouveauté dans la Rome du XIIIe siècle, c'est le ciboire de la basilique de Saint-Paul (Ostiense), qui remplace le type architravé, qu'on trouve communément dans les anciens ciboires, par le type en arc, et décore l'autel d'un somptueux baldaquin tramé d'or et de coraux, couronné sur les arcs trilobés par de fines tourelles, par des flèches, par d'aigus tympans. La richesse de l'imagination, l'élégance toscane des rythmes, une extrême finesse dans les reliefs se retrouvent dans ce somptueux baldaquin, exemplaire pour les Cosmates.

Les proportions de l'architecture d'Arnolfo se modifient et s'harmonisent avec le monde classique dans le ciboire de Sainte-Cécile-au-Transtévère à Rome, où elles sont moins aiguës et moins

sveltes. Les nervures gothiques du frêle édifice élevé à Saint-Paul-hors-les-murs se fortifient ; l'intervalle plus large, entre les colonnes, diminue l'élan et l'acuité de l'arc qui s'étend tout autour avec plus de calme entre les pulvinus ; le tympan élargi prend, entre les pinacles gothiques, la forme d'un fronton classique ; les guirlandes, suspendues comme des rubans aux arcs, modèrent la légère ogive. La tendance italienne, disciplinant l'élan des lignes verticales au moyen de lignes horizontales divisoires, la tendance italienne à l'équarrissement modérant les élans gothiques, se révèle dans les saillies nettes et fines des trabéations et des abaques ; le gothique trouve son repos dans les arcs amplifiés. Le grand styliste toscan harmonise ses sveltes formes arrondies et ses surfaces grecques avec l'air solennel de Rome.

Le créateur des mausolées des papes et des cardinaux, le rénovateur de la chapelle sacrée de la Crèche de Sainte-Marie-Majeure à Rome, marque encore davantage à Florence, dans le Dôme, le caractère national de l'architecture gothique italienne, et crée un anneau de conjonction entre l'architecture romane et celle de la Renaissance dans la Coupole, grandiose couronnement de l'édifice et centre résonnant de ce temple. Arnolfo, l'artiste exquis du marbre, est déjà, sous plusieurs aspects, au début du XIVe siècle, l'homme de la Renaissance : c'est à lui qu'on doit la première conception du Palazzo Vecchio à Florence, un vrai dé qui trouve son élan dans la tour hardie. Cette construction, même après les modifications et les adjonctions successives, reste un exemple typique de l'architecture qu'Arnolfo di Cambio a inspirée.

Grâce à Giovanni Pisano et à Arnolfo, l'architecture prend un caractère italien, de la majesté et de la distinction. Dante lui-même a vu les marques caractéristiques de cette architecture avec le renouvellement de Santa Reparata dans l'église de Santa Maria del Fiore. L'architecture, art originaire, manifeste, ainsi que la poésie avec Dante, ainsi que toute la vie nationale italienne, les essors du génie au commencement du Trecento.

***

Dans la sculpture, la ville de Pise a le dessus. A la même époque où le Baptistère pisan s'entoure de statues et de flèches découpées dans le marbre, le Cimetière accueille dans la terre transportée du Calvaire, les dépouilles des hommes, le Dôme élève sa façade renouvelée et superbe près de la Tour penchée. Les sculpteurs accourent de Pise à Lucques pour décorer le beau Saint-Martin ; ils accourent à Pérouse pour sculpter la fontaine qui, parmi ses jets, laisse entendre les voix des Vertus, des Arts Libéraux, de la Bible, de l'Histoire ; à Sienne pour dresser, sur la façade de la Cathédrale, les Prophètes, les Sibylles, Platon, Aristote qui d'emblée, soit dans l'extase, soit dans la furie de l'inspiration, annoncent aux multitudes la venue du Verbe ou la Vérité éternelle. L'Italie a été conquise à coups de ciseaux par Nicola d'Apulia et par son école.

Nicola d'Apulia marque la période de transition entre l'art roman et l'âge moderne. Élevé par les artistes qui travaillèrent pour Frédéric II dans les Pouilles, il introduit en Toscane, à Lucques, à Prato, à Pise, à Sienne, et dans l'Ombrie, à Pérouse, le grand art classique des ambons et des châteaux apuliens, l'appliquant à représenter des cycles entiers de scènes traditionnelles du Christianisme. La chaire du Baptistère de Pise, mieux que toutes ses autres œuvres où la collaboration des disciples l'emporte, nous fait connaître l'art de Nicola. Cet art qui, par l'ampleur des formes, par les draperies classiques, par la gravité des compositions rangées et massives, est certainement romain, est pourtant sujet encore, de même que la sculpture romane, à la domination de l'architecture. Les formes, avec leur puissante structure rocheuse, se nivellent dans les grands carrés des dalles marmoréennes ; les attitudes des statues monumentales sont correctes, calmes, bien rangées.

Dans l'art de Giovanni, fils de Nicola, les effets de mouvement

succèdent aux effets d'une tenue majestueuse, la sculpture s'émancipe de l'esclavage des plans architectoniques ; le tourbillon gothique entraîne la foule agitée et convulsée des statues. Ce n'est pas Nicola d'Apulia, mais plutôt Giovanni qui inaugure la nouvelle ère de la sculpture italienne. Nicola annonce déjà, d'une manière progressive, la tendance à donner plus de relief à l'effet sculptural. Dans la chaire du Baptistère de Pise, la décoration est tout à fait subordonnée à la structure architectonique ; les reliefs à masses nivelées, malgré la puissante construction de la forme, sont greffés méthodiquement dans les panneaux rectangulaires du parapet, et des faisceaux de colonnettes, trois à trois, fortifient tous les sommets ; les figures impérieuses des Vertus renforcent les piliers des arcades, et les arcs trilobés gardent le plein cintre. La première apparition de l'arc ogival, nous la constatons dans la chaire de Sienne, où Giovanni travaille à côté de son père, pour exécuter trois bas-reliefs, le *Crucifiment*, les *Élus*, les *Réprouvés*. Dans ces bas-reliefs la nouvelle vie éclate avec la violence d'une rébellion. Les anges de Giovanni, dans un angle de la chaire, à l'air orageux, aux joues gonflées telles celles des Éoles, lancent dans le temple gothique l'annonce de la naissance d'un art nouveau. La différence de style entre les deux Maîtres est profonde ; elle paraît encore plus évidente dans la fontaine de Pérouse, où l'on voit surgir du bassin polygonal, soutenu aux sommets par de lourds faisceaux de colonnettes, portant, dans sa massive grandiosité, le cachet du style de Nicola, le second bassin svelte et brisé ; et du second surgir, d'un bond plus rapide, le bassin en bronze : corolle polie dans laquelle plonge un superbe nœud de nymphes et de dragons, fleur vivante créée par la fougueuse fantaisie de Giovanni, et désormais loin de l'art de Nicola.

Le gothique triomphe dans la chaire de Pistoie par l'acuité lancéolée des arcs, par l'élan des statues qui ne s'asseyent plus solennellement sur les chapiteaux des colonnes et ne se posent pas mollement dans l'angle des pendentifs ; en les regardant d'en bas, on les dirait plutôt de nombreux flambeaux agités. Et, enfin,

dans la chaire du Dôme de Pise, détruite par un incendie, reconstruite dans des modèles en bois et conservée par fragments, la végétation sculpturale monte et descend le long des parois toujours plus brisées, serre, suffoque et cache la charpente de l'édifice. Un peuple de statues forme les piédestaux de la chaire ; les lions sortent en rugissant de ces forêts de figures convulsées, grêles, agitées nerveusement, brûlées par la fièvre ; les doubles couronnes de feuilles sur les chapiteaux tournoient au vent dans des convulsions de flamme ; et les images des bas-reliefs, sèches, inquiètes, passionnées, s'élancent du parapet librement dans l'espace, l'emportant sur l'architecture ; la roche polie et compacte de Nicola craque, s'effrite, se décompose dans des formes fantastiques. Les masses sculpturales s'émancipent de l'esclavage architectonique, et conquièrent l'espace, reflétant, dans leurs contorsions pénibles et fébriles, l'effort de la lutte qui les a amenées à la délivrance.

L'idée de l'indépendance de la sculpture vis-à-vis de l'architecture, plus marquée dans le gothique de Giovanni que dans le gothique français, imprime son cachet dans la vie sculpturale libre et sauvage que l'on entrevoit parmi les arêtes de la façade du Dôme de Sienne : ce sont des lions, des dragons et des chevaux qui trépignent, poussés hors des parois en marbre, à travers le vent qui ébouriffe les crinières hérissées. A côté de ce peuple de monstres déchaînés, un peuple de voyants — des prophètes, des sibylles, d'anciens philosophes — maîtrise la foule, jette au vent les vérités de la science et de la foi.

C'est à Giovanni Pisano qu'on doit rapporter un monument d'un type tout à fait spécial de notre architecture gothique : le Cimetière de Pise. Le caractère nerveux de ses sculptures se reflète dans cette suite solennelle de couloirs ouverts grâce à de hauts et grands triforiums aux légères colonnettes. Les fortes saillies des piliers, des arcs élancés, des petits chapiteaux, les ajours des rosaces subdivisent fantastiquement, au moyen de nettes coupures, la lumière et l'ombre ; deux fragments d'arc croisé s'élancent au-dessus des parois ogivales, avec l'élasticité

frémissante d'une branche de jonc contrainte dans un espace étroit.

Giovanni ne fut pas le seul élève de Nicola. Outre le médiocre Fra Guglielmo de Pise, l'auteur en partie du tombeau de saint Dominique à Bologne et d'une chaire à Pistoia, Arnolfo di Cambio a été le noble divulgateur de l'art de Nicola d'Apulia à Rome, à Pérouse, à Florence. Il a été aussi plus fidèle que Giovanni à son maître, moins enclin aux élans gothiques, visant à raffiner avec sa grâce toscane les formes de Nicola. Dans les petites statues ornant gracieusement les ciboires et les tombeaux d'Arnolfo, aux draperies finement étirées, aux corps inertes, aux attitudes fixes, nous ne retrouvons plus la vie fiévreuse de Giovanni. Les physionomies sont abstraites, pétrifiées et vagues, les yeux sans expression à fleur de tête, sans regard ; et les minces plis des vêtements qu'on dirait en papier, sont dessinés avec une rare élégance. Virtuose raffiné du marbre, Arnolfo ne tâche nullement d'infuser la vie dans ses sculptures, se bornant à arrondir les surfaces marmoréennes, à réaliser les volumes avec la méthode fine et profonde qui charmait Leon Battista Alberti devant le dôme florentin, l'église de Santa Reparata, création d'Arnolfo, « le temple où l'on voit la grâce et la majesté et... un charme frêle joint à une solidité robuste et pleine ».

Bref, la sculpture, à l'époque de Dante, avait atteint en Toscane une sublime splendeur aussi bien que les arts analogues ; le génie étrusque éternise les images dantesques de même que les marbres de Giovanni Pisano.

***

Dans la peinture, Rome, le rêve des grands esprits, arbore l'étendard de l'art nouveau avec Pietro Cavallini, contemporain de Dante. La première entre les autres villes, avant Florence, l'Athènes italienne, Rome garda le levain de la vie nationale, la

force dominatrice sortie des traditions intangibles et de l'art classique immortel. A l'approche de l'âge moderne, à l'approche du Trecento tumultueux, Rome s'attribue l'hégémonie dans l'art ; elle trouve dans son sein le proclamateur du nouveau verbe, l'inspirateur du génie de Giotto.

Pietro Cavallini, le plus grand représentant de la peinture romaine sacerdotale au XIIIe siècle, considère la lumière qui pénètre dans les églises comme l'âme de la couleur, et il obtient par là le relief de la forme en estompant les plans par le passage de la lumière à l'ombre. Dans les peintures de Sainte-Cécile, à Rome, le Christ, les Apôtres, la Vierge ont des formes romaines ; les vifs blancs sur les ombres brûlées donnent au relief une puissance nouvelle, les linéaments sont robustes et définis, les grands yeux enflés font ressortir des éclairs du contraste entre le noir et le blanc. La lumière du jour, le soleil tombant du haut des parois nuancent les roses soyeux des ailes depuis l'argent jusqu'au pourpre, les verts depuis le blanc de l'écume jusqu'au glauque du fond de la mer, les gris depuis le lilas pâle jusqu'au violet, les jaunes depuis le blond du lin jusqu'à l'oranger violent : ce sont des étincellements multicolores dans une grotte éclairée par le soleil, ce sont des cascades rutilantes ou crépusculaires de plumes qui rehaussent, par des nimbes d'or, les têtes ardentes des anges. Sensible à la lumière du soleil, la couleur change : la tunique verte d'un apôtre devient rose.

Les restes de la seconde Zone du Jugement Dernier permettent de reconstruire l'arrangement grandiose des Élus qu'on mène au ciel et d'admirer les superbes splendeurs des trois archanges, la vision héroïque de Michel auréolé par l'arc-en-ciel des grandes ailes ouvertes en demi-cercle, les groupes monumentaux des anges buccinateurs aux joues bronzées et enflées, portant des manteaux aux riches et lourds plis que le soleil a blanchis. Il y a une si grande habileté constructive dans les détails de la forme que, devant la beauté des plis veinés et ramifiés de la tunique rose d'Isaac, pâlie par le soleil dans les reliefs, et devant l'arc synthétique du

bras, on ne peut s'empêcher de songer à Giotto, à la pieuse clarisse courbée sur la main de François mort. Les compositions bibliques que, malheureusement, aujourd'hui, nous ne pouvons voir qu'à la moitié de leur hauteur, semblent s'enfoncer grâce au jeu illusoire des colonnes torses dans la manière des Cosmates, élevées sur un double soubassement que le maître romain dispose angulairement, tâchant naïvement d'en tirer des effets de perspective.

Cavallini, constructeur romain de formes imposantes, nous apparaît aussi comme un grandiose compositeur de scènes dans les mosaïques de Sainte-Marie-au-Transtévère. Là, les groupes ont un arrangement organique dans les espaces définis par des édifices cosmates et par des amas de roches : des ombres constructives s'enfoncent dans les salles somptueuses ornées par quelque pendentif précieux : le clair-obscur, ignoré par les peintres du siècle qui vit la fin et le déclin de l'empire romain, devient un précieux instrument dans les mains de Pietro. Mais l'art de la fresque, chez Cavallini, prend le dessus sur la mosaïque ; l'église de Santa Maria Donna Regina à Naples, où l'artiste romain crée des scènes complexes avec de nombreuses figures, est peinte à fresque. Des éclairs d'un art nouveau se dégagent de la peinture monumentale de Pietro : à Assise, dans la basilique de Saint-François, *Isaac trompé* donne un premier exemple de la composition transversale, que Giotto, le toscan qui délivre la forme humaine de l'esclavage de l'architecture, développera après dans son grand art.

Cimabue est plus calligraphique, encore plus proche de la tradition florentine dans ses rétables avec la Madone sévère, l'Enfant impérial assis sur ses genoux comme sur un trône, les anges gravement et symétriquement disposés aux côtés des chaires ornées, élevées comme des tours, ayant parfois l'apparence d'édifices ornés de marbres et de joyaux, étalant une richesse à laquelle les ailes des anges ajoutent la pompe byzantine de leur irisation. Dans les fresques d'Assise, plus encore que dans les tableaux sur bois, Cimabue imprime un cachet nouveau et personnel à son art, par l'emphase de la passion qui entraîne, comme des nuages déchirés

par l'orage, les théories des anges pleurant autour de la croix, et tord sous les spasmes le Christ impassible des Byzantins ; l'élan désespéré des bras tendus de la Madeleine, à l'instar de deux barres parallèles lancées dans l'espace, annonce d'avance l'élan soudain, qu'on dirait un cri de supplication, des bras ouverts de la Madeleine dans *Noli me tangere* de Giotto.

L'affranchissement complet de la peinture vis-à-vis de la décoration architectonique, le triomphe de la forme relevée, marmoréenne, schématique, la première affirmation du mouvement sortant de la ligne, nous apparaissent seulement dans l'art du plus grand génie de la peinture que le Trecento a vu, du premier peintre moderne, Giotto de Bondone. Grâce à Giotto et à ses élèves, la peinture se renouvelle et s'unifie au moment où Dante écrit la *Divine Comédie.* Ayant mis de côté les manteaux royaux et la fastuosité des Byzantins, Giotto revêt ses figures d'un humble sac populaire, et les colorie de teintes donnant l'illusion de la réalité : des chairs rosées, des vêtements aux couleurs vives et tapageuses. L'espace n'est pas encore construit, mais le milieu est défini par les architectures bigarrées, par les rochers schématiques, nus, taillés à facettes, doués de la même force de relief qui réussit à donner à la figure humaine le caractère de la réalité. Les images qui ne sont plus alignées en surface à la manière byzantine, mais disposées par intervalles fixées, isolées ou groupées par masses, s'accentuent dans le relief, ont des gestes rapides et énergiques, qui, sans compromettre la paisible dignité grandiose des attitudes, traduisent le mouvement avec efficacité. En attendant, le calme marmoréen de l'ensemble reste inaltéré ; bien souvent les formes humaines, ployées et agenouillées, s'assimilent aux rochers des fonds, telle la figure de Joachim écrasée vers la terre sur des amas pierreux et désolés, devant le messager de Dieu, dans les fresques de la chapelle de l'Arena. Giotto, de même que le fera plus tard Michel-Ange, divinise la figure humaine ; l'idole impassible hiératique des Byzantins prend une beauté terrestre, une solidité corporelle, une grandeur morale hors ligne. Autour

du Christ on pousse la haie des gardes, dans la fresque du *Baiser de Judas*, à Padoue ; les hallebardes se heurtent dans le haut ; deux mains armées sur la tête de la victime menacent la mort ; Judas approche sa sale et sombre figure fuyante du divin visage, mais ce visage domine, isolé parmi la foule à l'entour ; il semble qu'un écran s'interpose entre ses lèvres intangibles et les lèvres impures du traître qui serre la proie. L'art n'a jamais créé un drame plus terrifiant que le duel muet entre le regard calme, perçant, magnétique de la victime et le regard farouche du traître ; un drame plus terrifiant que ce baiser partant de deux lèvres qui s'avancent et qu'une volonté inflexible arrête tout à coup. Parmi les figures qui s'avancent et se pressent, la figure du Christ qui s'érige, maîtrise la scène par sa verticalité : c'est Dieu, maître de la destinée, non pas la victime.

Avec Giotto l'Homme-Dieu apparaît dans la peinture pour la première fois ; les images humaines reprennent de la force plastique, du rythme dans les proportions, de la monumentalité. Des traditions, des souvenirs, des échos de prophéties bibliques, des légendes des saints se répercutent dans l'art qui remplace l'idéal de la beauté sans corps, de la grandeur sans limites et de la réalité nue et sauvage par la beauté jeune, ardente, équilibrée, sereine. L'idéal, pas trop élevé, ou bien tout à fait dans le monde des rêves, ni trop bas ou bien tout à fait placé dans la matérialité du sens, donne une idée juste et raisonnable de la vie. Les saints qui ne sont plus les citoyens du ciel, immobiles dans le brocart d'or des absides et des voûtes, deviennent les citoyens du monde ; bref, le ciel resplendit des beautés de la terre. Giotto, ainsi que Dante, grave les expressions de la vie par des traits rapides, tantôt représentant la Madeleine régénérée par la grâce ; tantôt le Bienheureux François, non pas humble et tendre, tel que Tommaso da Celano le représente, mais fort, noble, dominateur ; tantôt le Baptiste, qui, bien loin de vaciller devant la mort, soulève, en tremblant, un bras de squelette sur la tête du Christ ; tantôt Marie, royalement habillée, calme et sûre quand elle écoute la parole de l'*Ave*, et

quand elle apparaît, entre les deux grandes figures de Jean et de Catherine, à Scrovegno, l'offreur des fresques. Le verbe de l'art nouveau est proclamé par Giotto ; c'est dans son nom que, pendant le Trecento tout entier, se développent les arts représentatifs.

Giotto, ainsi que Dante, tira profit de ce qui tombait sous ses yeux pour le fond des représentations. Ces deux génies voient la construction géométrique, l'organisme, l'orientation des choses ; et ils se plaisent à passer en revue tout objet, en mesurant, en dessinant, en coloriant par des traits rigoureux et fermes. La nature s'était laissé reproduire par ses deux observateurs fidèles et les avait introduits dans les secrets de la vie. Si, comme une tradition l'affirme, ils se sont rencontrés un jour, le poète-peintre aura certainement souri, en remarquant, sous un nouvel aspect, les idéals de sa fantaisie dans le peintre-poète, les voyant se montrer dans une forme simple, populaire, limpide ; non pas sous un voile, d'après les préceptes, les idées abstruses de la Scolastique, les symbolismes, les formules, les distinctions sophistiques des Byzantins, mais non pas même avec les savantes recherches dantesques qui joignent le nouveau à l'antique, tous les siècles entre eux, toutes les époques de l'univers. Pourtant, les deux génies se trouvent alliés dans un principe, dans la traduction, au moyen de l'art, « de la vérité de la vie ». Dante n'aura certainement pas ignoré que Giotto, dans la salle du Podestat de Florence, avait représenté la Commune tourmentée et dépouillée par les voleurs du Trésor municipal, donnant presque une forme à ses invectives : il aura senti à Assise, dans la basilique supérieure, que Giotto, en harmonie avec lui, avait exalté le *Fraticello* qui levait sa sainte main protectrice sur tous les êtres ; il aura entendu retentir, dans la chapelle des Scrovegni à Padoue, son propre chant à la Vierge « umile e pia più che creatura ». Le poète, qui peint l'univers entier, sentit sans doute sa fraternité avec l'homme qui dans les cloîtres, dans les oratoires, dans les maisons de la prière, dans les hôtels de villes, employait un langage aussi éloquent, ailé et durable que le sien propre.

La nouvelle vie d'Italie eut les lumières de l'aurore grâce à la poésie et aux arts figuratifs, tous animés par le même esprit, tendant tous, dans un élan soudain, vers le soleil. Les nouvelles énergies de la race italienne se personnifièrent dans les vers de Dante, aussi bien que dans les couleurs de Giotto, dans les marbres de Nicola d'Apulia et de Giovanni Pisano, dans les moulures cristallines d'Arnolfo, dans les linéaments romains de Pietro Cavallini. L'art, la fleur de notre race, au début du monde moderne, sous de nombreux aspects majestueux et immortels, proclama le renouveau continuel des énergies du peuple italien, inébranlable devant la barbarie, les esclavages, les orages et les désastres. De même qu'après une averse, la nature s'embellit et brille de ses couleurs les plus claires et les plus pures, de même notre Italie, après des orages séculaires, sur le seuil de l'âge moderne, grâce à ses génies, se montra de nouveau plus resplendissante, dans une auréole de lumière inextinguible, dans une éternelle oriflamme. Elle avait dominé le monde, d'abord par les armes et par la loi, après par les clés de Pierre ; elle allait le dominer par les arts de la paix.

LE PATRIARCAT D'AQUILÉE ET LA CIVILISATION CAROLINGIENNE

COMMUNICATION DE M. CARLO CECCHELLI

Nel periodo che va dalla metà dell' VIII secolo alla metà del IX, il patriarcato aquileiese, che allora aveva sede in Cividale, ha lasciato di sè traccia in alcune opere scultorie tra le quali meritano speciale menzione : il tegurio battesimale eretto dal patriarca Callisto (avanti il 733-circa il 762), il pluteo dedicato dal patriarca Sigwald (inizi del 762 ?-786 ?), un frammento attribuibile all' epoca di Paolino II (787 ?-802), alcuni plutei che non sono più antichi della prima metà del IX secolo e che, trovandosi extra situm nella basilica attuale d'Aquileia, devono datare dalla ricostruzione di quest' ultima iniziatasi sotto il patriarcato di Massenzio (avanti l' 811-dopo l' 830).

Ognuna di queste opere segna i differenti stadi di una evoluzione artistica locale che si inizia coi prodotti della tecnica e della concezione stilistica dei barbari, già affermatasi nell' altare del duca longobardo Ratchis (737-744), per giungere alle assai complesse figurazioni dei plutei aquileiesi. E si va dal rilievo piatto, incerto, arrotondato agli angoli, al rilievo vigoroso e di sezione triangolare, dall' ingenuo simbolismo paleocristiano, che negli archetti del tegurio battesimale callistiano si mescola ai motivi zoomorfici e geometrici del più antico stile germanico, alle ideazioni raffinate

e di significato oscuro espresse con virtuosismi disegnativi e tecnici che fan pensare a certi prodotti dell' arte decorativa irlandese contemporanea.

Il pluteo di Sigwald, assai più evoluto del battistero di Callisto, presenta nuovi elementi come il fiore d'origine sassanide che è lecito ritenere importati, dato altresì che in questo tempo avviene la conquista del reame longobardo, e quindi la penetrazione delle influenze carolingie. Il frammento paoliniano prosegue nella via segnata da questo mirabile pluteo e potrebbe servire di collegamento tra l' arte del VIII e del IX secolo.

Un problema assai interessante che si può tentare di affrontare dopo l'esame di quest' arte, è quello del cosi detto « tempietto longobardo », oratorio del monastero delle benedettine di Cividale, che è giunto sino ad oggi con buona parte della sua decorazione in stucchi e pitture. Risolta negativamente, anche dai recenti scavi fatti dagli austriaci durante l'occupazione, l'ipotesi della romanità dell' edificio messa innanzi dal Dartein, resta quella della datazione anteriore o posteriore al 1000. Un esame attento porta ai risultati seguenti :

1° La decorazione in stucco è coeva al più antico strato di pitture. Le pitture sono dell' VIII-IX secolo come provano evidenti raffronti iconografici, stilistici (S. Maria antiqua, S. Vincenzo al Volturno ecc...), paleografici. Dunque gli stucchi sono dell' VIII-IX secolo.

2° La vôlta a crociera è contemporanea, o lievemente anteriore agli stucchi. Essa d'altra parte trova riscontri in questo periodo (vôlte delle cripte di Asti-cappella, S. Zenone in S. Prassede, cappella del chiostro dei SS. Quattro Coronati in Roma).

3° Gli stucchi, dal punto di vista iconografico e stilistico, hanno evidenti raffronti con opere dell' VIII-IX secolo (Disensis in Svizzera, Mals nel Tirolo, Germigny-des-Prés in Francia). Non manca d'altra parte nei documenti d'Italia e di Francia l'accenno ad opere di stucco con figure, eseguite in questo stesso periodo.

4° Per conseguenza, l'edifizio a più forte ragione dev' essere

coevo. Non mancano raffronti architettonici, se non con l'intera pianta (che avrebbe potuto forse confrontare con quella del S. Benedetto nel chiostro di Centula), almeno con diversi particolari.

5° I frammenti barbarici che il Cattaneo pretese usati in costruzione provengono in realtà da altro edificio attiguo (in S. Giovanni) e furono introdotti nell' oratorio in forza dei restauri dei secoli XIII-XIV.

6° La cronaca cinquecentesca che accenna all' oratorio non è, come ritenne il Cattaneo, un tessuto di invenzioni, ma riporta documenti autentici del secolo XIII. Integrata con notizie di altre cronache e di altri documenti, svela che dopo il mille avvenne uno fra due fatti storici distinti : la fondazione del monastero di Salto (presso Cividale) per opera di Piltrude, con quella del monastero di S. Maria in Valle (ov' è l'oratorio) avvenuta per munificenza dei sovrani longobardi.

Per ciò che riguarda lo stile del tempietto, l'esame dell' evoluzione dell' arte locale persuade che si debba assegnare al primo periodo dell' occupazione carolingia. Sapendosi quanto fece il patriarca Paolino II amico di Teodulfo, fondatore di Germigny des Prés, perchè il vecchio ambiente longobardo fosse rinsanguato e quasi trasformato dalle nuove correnti, non si sarebbe alieno dall' attribuire la decorazione dell' oratorio al suo patriarcato, e cioè tra gli ultimi anni dell' VIII ed i primi del IX secolo [1].

1. Si troveranno notizie e analisi più approfondite nelle memorie pubblicate dall' autore nelle riviste scientifiche : *Memorie storiche foroguiliesi* (Bollettino della R. Deputazione friulana di storia patria, Anni 1917-1921) e *Dedalo* (An. III, fasc. XII, maggio 1923, con molte illustrazioni inedite).

ESSAI SUR LES ORIGINES DE L'ART DU MOYEN AGE EN ITALIE, PARTICULIÈREMENT EN LOMBARDIE, A L'ÉPOQUE ROMANE

COMMUNICATION DE M. GIULIO CAROTTI
Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Milan.

Je vais essayer de résumer les progrès faits en ces derniers temps, dans l'étude de l'histoire de l'art en Italie, à l'époque de l'art roman, surtout en ce qui concerne la question de la priorité de l'art lombard sur l'art français ou *vice-versa*, au XIe et au XIIe siècles.

Avant tout, j'exprimerai tout le regret que nous éprouvons en Italie pour les pertes récentes de savants français très estimés. tels que Fernand de Dartein, Édouard Corroyer, Émile Bertaux et Marcel Reymond. Ils ont grandement contribué à trouver la solution du problème de l'origine de l'art roman.

Aujourd'hui, par les études historiques, on est parvenu à constater la liaison intime qui existe entre le développement historique des nations et celui de leur art ; on a reconnu que la formation des nouvelles nations correspondait à la formation de leur art. En Europe, les nations française et allemande ont été beaucoup plus précoces que l'italienne. A l'époque de Charlemagne, les deux premières étaient pleinement constituées et leur art s'annonçait déjà ; la nation italienne n'a commencé à paraître qu'après l'an

mille, et son art beaucoup plus tard encore. Il a fallu que l'ancien élément italien reprit sa vitalité, grâce aux différents éléments étrangers, anciens et nouveaux, qui, affluant en Italie, apportèrent une nouvelle sève capable de raviver sa race, sa population usée, déchue et appauvrie. De même, pour son art, on a constaté depuis longtemps l'intervention, avant tout, de l'art byzantin, puis de l'art arabe et plus tard de l'art français. Les études spéciales ont aussi démontré la grande importance du concours de l'ancien art romain et des éléments qui avaient donné lieu à l'art byzantin, surtout dans la Syrie centrale et en Perse à l'époque sassanide.

Les invasions barbares n'avaient pas anéanti les traditions classiques. A la fin de l'empire romain, survivait encore une des corporations ouvrières que les Romains appelaient *Universitates*, celle des constructeurs et des sculpteurs, qui avait un des monopoles les plus actifs de l'architecture et de sa décoration plastique ; elle était composée de maîtres lombards habitant des pays riches en bon matériel (pierre, marbre et bois pour charpente) ; même au commencement du moyen âge, ils continuaient à circuler en Italie et, au delà des monts, dans les Gaules, le long du Rhin et du Danube, au delà de l'Adriatique, en Istrie, et dans les Balkans, surtout en Macédoine et en Dalmatie. Ils continuaient à bâtir suivant leur technique traditionnelle, sans idées nouvelles. Immédiatement, à Ravenne et au delà de l'Adriatique, ils associèrent les éléments nouveaux de l'art byzantin naissant. Non pas inventeurs, mais gens pratiques, qui savaient, lorsque les occasions se présentaient, assimiler tout ce qu'ils trouvaient de nouveau sur leur chemin. C'étaient surtout des riverains des lacs de Côme et de Lugano, particulièrement de la vallée d'Intelvi qui unit les deux lacs [1]. M. de Dartein s'exprime ainsi à leur sujet [2] :

1. Aujourd'hui encore la plupart des élèves de l'école du soir de l'Académie de Brera à Milan, où ils viennent apprendre les éléments du dessin d'architecture, d'ornementation, et du modelage, proviennent des alentours du lac de Côme, surtout de la vallée d'Intelvi.

2. F. de Dartein, *L'Architecture lombarde* dans l'*Encyclopédie de l'architecture...* de Planat, tome V, pp. 447-448.

Comme leur territoire montagneux ne suffit point à les nourrir, ils ont pris de longue date l'habitude de se procurer des ressources en exerçant au dehors les industries du bâtiment. Le fait est constant dès l'époque longobarde ; et c'est apparemment parce que les émigrants comasques remplissaient leur office traditionnel, particulièrement en Lombardie, que les rois longobards, se conformant à l'usage du pays qu'ils habitaient ordinairement, désignèrent par les noms de *Comacini* les constructeurs en général. Non seulement ces émigrants furent de bons ouvriers mais nombre d'entre eux, s'élevant au rang d'artistes, se signalèrent comme architectes ou comme sculpteurs [1]...

En France où la nouvelle nation avait assez tôt désiré construire des églises, les Comacini reçurent bon accueil ; ils enseignèrent aux Français l'art de bâtir et leur apprirent à construire des basiliques selon leur manière carolingienne, dont on a encore en Lombardie des exemples grandioses avec quelques-unes des œuvres ordonnées par les archevêques de Milan aux IXe et Xe siècles : à Agliate ; à Milan, Saint-Ambroise (pour ce qui concerne les trois absides prolongées et précédées d'un espace carré) ; à Galliano près de Cantù. Ils leur apprirent à voûter les absides en quart de sphère, à essayer de construire des voûtes, à sculpter des chapiteaux, à utiliser les fragments antiques qui abondaient en Lombardie, si bien que nous appelons leurs constructions *frammentarie*. Les Comacini ont ajouté, dans plusieurs églises, une crypte peu profonde mais haute, qui fit exhausser le sanctuaire et son abside.

Les Français, intelligents et capables de progrès comme toute nation nouvelle, ne tardèrent pas à surpasser leurs maîtres. Cependant les Comacini étaient toujours recherchés comme aides pour leur bonne méthode et pour leur habileté technique. Ils apprirent les progrès réalisés par les constructeurs français et, rentrant en Italie, les apportèrent avec eux. Ils s'inspirèrent principalement

1. Tels que Benedetto degli Anselami qui, au XIe-XIIe siècle, travaillait à Borgo San Donnino et à Parme, Andrea Bregno qui, au XVe-XVIe siècle, travaillait à Osteno et à Rome ; au XVe-XVIe siècle, les Gagini en Sicile, à Gênes, à la Chartreuse de Pavie et en France ; au XVIe siècle, les Fontana à Rome ; au XVIIe, Borromini à Rome, etc..., etc...

des modèles suivants : Tournus, Saint-Philibert ; Saint-Savin ; Cérisy-la-forêt ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Vignory ; Clermont-Ferrand, Notre-Dame du Port ; Toulouse, Saint-Sernin ; Autun, cathédrale ; Poitiers, Saint-Hilaire ; Vézelay ; Poitiers, Notre-Dame la Grande ; Cluny, abbaye ; Périgueux, Saint-Front ; Cahors, Saint-Étienne ; Saint-Avit-Sénieur ; Angoulême, cathédrale ; Fontevrault, église abbatiale, Saumur, Saint-Pierre.

Pour les églises de Lombardie il faut faire une distinction entre la Haute-Lombardie et la Basse-Lombardie.

Les Maestri Comacini de la Haute-Lombardie (territoires du lac de Lugano, de Côme, de Bergame, de Brescia) passaient directement les Alpes proches, émigraient et retournaient des pays du Rhin, de la Bourgogne et de l'Allemagne ; ce n'est donc pas d'une seule architecture qu'ils rapportaient des enseignements. Dans la Haute-Lombardie riche en pierres et marbres, les constructions sont édifiées avec ces matériaux, mais elles ne sont pas suffisamment nombreuses pour avoir un type qui présente une évolution progressive, soit de l'architecture française, soit de l'architecture allemande dérivant de la française. Ce sont des monuments isolés, disparates, qui ne s'enchaînent pas. Je choisirai trois églises de Côme : Saint-Abbondio, Saint-Jacques et Saint-Fidèle.

Saint-Abbondio (1013-1095) avec cinq nefs sur colonnes, couvertes en charpente, avec les chapiteaux cubiques des colonnes de sa grande nef, son porche à double étage, les énormes bases, la profondeur du chœur, l'incorporation des deux clochers à l'entrée du chœur, comme dans l'église de Altenstadt sur le Lesch, les encadrements des fenêtres du chœur, a un caractère mixte allemand et bourguignon. Saint-Jacques (XIIe s.) conserve les restes d'un porche flanqué de deux grosses tours, modèle que Dartein retrouve surtout en Bourgogne, par exemple à la cathédrale d'Autun. Saint-Fidèle (XIIe-XIIIe s.) s'inspire de la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle et non de Saint-Vital de Ravenne, son modèle.

La Madone du Tilleul à Gravedona, à l'extrémité du lac de Côme (XIIe-XIIIe s.) avec son abside subdivisée intérieurement en trois

petites absides et son clocher au haut de la façade, rappelle beaucoup de constructions allemandes. Le cloître du prieuré de Piona, en face de l'église de Gravedona, construit à deux reprises au XIIIe siècle (1252 et 1257) répète une grossière copie allemande d'un modèle gothique français. De même, dans d'autres localités de la Haute-Lombardie, des édifices reproduisent tout ou partie de constructions isolées de l'Allemagne et du nord-est de la France, mais sans aucune liaison entre eux ni unité de style ni enchaînement.

Dans la Basse-Lombardie, les édifices se présentent avec un tout autre caractère. D'abord, leur style rappelle exclusivement des monuments français et prouve que ces maîtres maçons faisaient uniquement la navette entre la France et la Basse-Lombardie ; ils n'ont pas adopté le style mixte ; ils ont plutôt travaillé dans les centres de grande activité romane française. « Ils trouvaient... dans les grands centres de population, où leur industrie avait le plus d'occasions de s'exercer, les ressources abondantes, les exemples et le mouvement d'idées, nécessaires au progrès artistique qui faisait défaut dans leur aride et montueuse patrie. Ils formaient ou plutôt complétaient, à l'étranger, leur éducation d'artistes ; et revenus chez eux, ils mettaient en pratique les leçons qu'ils avaient apprises de l'un et de l'autre côté des Alpes [1]. »

De plus, ils ont construit avec les matériaux du pays, l'argile, c'est-à-dire la brique ; au contraire, la pierre, et le marbre qu'il fallait aller chercher loin, en Haute-Lombardie [2], étaient utilisés très parcimonieusement et surtout pour les embrasures des portes et pour les chapiteaux. Les édifices beaucoup plus nombreux composent une suite chronologique coordonnée, d'une vraie unité ; c'est le développement progressif, le véritable art lombard qui tend au but de la basilique voûtée sur piliers à faisceaux, et les voûtes sont voûtées d'arêtes coupoliformes sur ogives, ou cordo-

1. F. de Dartein, *Architecture lombarde*, art. cité, p. 453.
2. A Pavie la façade en pierre de l'église de Saint-Michel fait exception, mais elle a été construite avec la pierre existant exceptionnellement sur place, dans le territoire de Pavie même.

natures indépendantes. Ex. : à Milan : la vieille église de Saint-Celso (commencée vers 998 ?), Saint-Babilas (commencement du XIe s,) ; à Rivolta d'Ada près de Treviglio, l'église paroissiale (2e moitié du XIe s.) ; à Milan, les trois nefs voûtées de Saint-Ambroise avec galeries sur les bas-côtés (fin XIe-XIIe s.), nefs qui présentent la solution du problème ; elles dérivent de plusieurs églises françaises, mais le résultat est inférieur en élévation et en ampleur.

Nous avons aussi la suite coordonnée et progressive des palais communaux en brique à Milan, Monza, Crémone, Borgo San Donnino et Plaisance, construits à peu près de 1228 à 1292 [1]. Leur type originaire est le palais communal de Périgueux (XIIe s.). A Pavie, les églises de Saint-Michel et autres grandes églises congénères forment le point culminant du type de la Basilique voûtée de la Lombardie. Il est intéressant de comparer le plan de l'église de Cérisy-la-Forêt et celui de Saint-Michel de Pavie, qui est exceptionnellement plus large et plus haute que la plupart des églises lombardes ; la forme, l'ampleur et les proportions des deux églises se correspondent ; toutes deux ont un nombre très restreint, soit de gros piliers à faisceaux qui séparent les travées de la nef du milieu, soit de petits piliers qui séparent les travées couvertes de croisées d'arêtes des bas-côtés : ces bas-côtés ont aussi des doubles galeries, soit à Cérisy, soit à Saint-Ambroise de Milan. Les voûtes coupoliformes de Saint-Ambroise et de Saint-Michel de Pavie correspondent aux mêmes voûtes des églises de Saint-Avit-Sénieur et de Saumur. L'église abbatiale de Cérisy remonte à 1030-1066, et celles de Saint-Avit-Sénieur et de Saumur toutes deux à la moitié du XIIe siècle, tandis que les voûtes de Saint-Ambroise de Milan datent de la seconde moitié du XIe siècle, même de la fin du XIe et de la première moitié du XIIe. Quant à Saint-Michel de Pavie, on n'a commencé à le reconstruire qu'après le tremblement de terre de 1117 et il n'a été consacré qu'en 1155.

1. Je ne rappelle que les palais communaux qui existent encore, et non ceux, plus anciens, qui ont disparu.

Voici quinze ans, M. Aulin, professeur d'histoire de l'art à l'Université d'Upsal en Suède, me demanda si les maîtres-maçons lombards, constructeurs de l'église de Saint-Michel de Pavie, avaient édifié la cathédrale de Lund ; il avait découvert dans les archives suédoises un document où ces maîtres s'excusaient de ne pouvoir venir de suite à Lund, retenus à Pavie pour finir la construction de Saint-Michel Je répondis que je l'ignorais, mais qu'avec des photographies de la cathédrale de Lund, je pourrais lui répondre. Il m'envoya douze photographies de cette cathédrale ; j'eus la certitude que la même corporation en avait édifié le chevet, les galeries extérieures de l'abside, le transept et les flancs, et, à l'intérieur, les voûtes d'arêtes coupoliformes ou domicales, à nervures. Au croisillon du transept il n'y a pas de coupole, mais, au delà, la spacieuse tribune est très relevée par la crypte de dessous, comme à Saint-Michel. A Lund, les piliers sont plus simples et plus massifs ; les galeries hautes des bas-côtés ont été construites aussi, mais elles ont été closes par des fenêtres fermées. Au côté nord, il y a enfin un petit portail avec profond ébrasement, comme au portail du transept septentrional de Saint-Michel, mais les sculptures qui le décorent sont nettement de l'art de l'extrême nord d'Europe. Le fait qu'on ait appelé en Suède des maîtres-maçons lombards prouve combien leur grande habileté constructive était recherchée à l'étranger.

Saint-Pierre in cielo d'oro, à Pavie, analogue à Saint-Michel et de la même époque, diffère cependant ; il n'y a pas de galeries sur les bas-côtés ; au contraire, des tirants en fer, dès l'origine, furent introduits entre les arcs doubleaux pour contenir leur poussée, et assurer l'ampleur grandiose et la hauteur de cette vaste église. Plusieurs églises répètent la structure de ces édifices ; très important est Saint-Théodore large et haut, mais pourvu à l'intérieur seulement de six piliers isolés pour soutien des voûtes ; déjà perce l'aspiration italienne qui atteindra triomphalement son but, dans la seconde moitié du XIVe siècle, à Sainte-Marie des Fleurs à Florence

A Pavie, la sculpture lombarde accomplit aussi un grand progrès, soit par son expansion de bas-reliefs sur la façade (par bandes), sur l'ébrasement des portes, sur les chapiteaux, sur les bases des colonnes ; soit par rapport aux sujets traités et soit par la valeur de son exécution artistique. Nous la trouvons à Saint-Michel, à Saint-Pierre in cielo d'oro, à Saint-Théodore, sur ce qui reste de Saint-Jean in Borgo, de Saint-Étienne et de Sainte-Marie-du-peuple. Quelques églises romanes françaises abondent en sculptures sur leurs façades (Notre-Dame à Poitiers, la cathédrale d'Angoulême), mais ce sont des exceptions; à Pavie, ce qui frappe surtout, c'est la fécondité des sujets et le progrès artistique. La sculpture décorative des églises lombardes devait être certainement l'œuvre d'artistes spéciaux, qui formaient une catégorie à part et n'accompagnaient pas toujours la grande catégorie des constructeurs ; ainsi, ils ne paraissaient pas dans le chantier de ceux qui de Pavie sont allés à Lund en Suède. Sur la façade de Saint-Michel de Pavie il y a concordance de sujet avec celle de Poitiers : la lutte du bien contre le mal, mais sans identité d'exécution artistique.

En Provence, à Saint-Trophime d'Arles, à Saint-Gilles-du-Gard, à Sainte-Marthe de Tarascon, la sculpture est très abondante ; le style rappelle l'art classique, surtout l'art romain, dont il reste encore nombre d'édifices entiers et plus encore de ruines et de fragments. Eh bien ! c'est le roman français de la Provence d'origine romaine qui a fait école parmi les sculpteurs décorateurs lombards, entr'autres Benedetto degli Antelami et ses élèves, qui ont travaillé spécialement à l'église de Borgo San Donnino et à la cathédrale et au baptistère de Parme.

Les cloîtres de Provence, par exemple de Saint-Trophime à Arles, de Montmajour, de Saint-Paul-du-Mausolée, près de Saint-Rémy, avec leurs petites colonnes jumelles réunies par un tailloir unique et supportant de petites arcades, leurs piliers d'angle et d'intervalle, revêtus quelquefois de statues en haut-relief imitées de l'ancien art romain, ont été imités en Italie, d'abord en Ligurie (par exemple à San Pier d'Arena, à Gênes), puis en Ombrie, ensuite à

Rome (à Saint-Jean-de-Latran, à Saint-Paul-hors-les-murs), enfin en Sicile, spécialement au cloître de Monreale.

A Bari Saint-Nicolas, à Cefalù et Monreale les églises siculo-normandes ont leur façade flanquée de deux tours normandes comme à Caen ; de plus, à Cefalù et Monreale, les deux clochers sont réunis par un portique bas, en arrière duquel s'élève le mur de la façade. Les maîtres lombards, qui collaboraient à la construction de ces cathédrales, ont retenu ces exemples et les ont répétés à Borgo San Donnino et à Parme.

Même l'école de Pise s'est inspirée de l'art roman et gothique français. Le fameux clocher rond d'Uzès (1002-1018) rappelle le clocher cylindrique de Saint-Nicolas à Pise, attribué avec l'église même au célèbre sculpteur et architecte Nicolas de Pise. Et, vraiment, le clocher d'Uzès avec son type cylindrique n'est pas seul en France. Nous en trouvons l'origine dans la rotonde de Saint-Bénigne à Dijon [1], dans les clochers de Selonnet (Basses-Alpes), de La Courcelle (Cher), de Echinghem (Pas-de-Calais), de Audressein (Ariège.) Les statues de Madones et surtout les bas-reliefs de Jean de Pise rappellent les sculptures françaises vues sur place par cet artiste ; c'est de la France qu'il a dérivé son style naturaliste, si différent de celui de son père Nicolas. Enfin, les bas-reliefs des œuvres de Nino Pisano et d'Andrea Pisano, par leur style naturaliste et par leur exécution, rappellent aussi parfaitement les bas-reliefs et les hauts-reliefs français, déjà de l'époque gothique.

1. Dessin dans Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne.*

RAPPORTS ENTRE L'ART FRANÇAIS ET L'ART TCHÈQUE

COMMUNICATION DE M. FRANÇOIS ZAKAVEC
Professeur au lycée de Prague-X.

Traitant des rapports entre l'art français et l'art tchèque, je n'aurai à parler, vous le devinez aisément, que des influences *françaises* sur la Bohême, l'art tchécoslovaque ne pouvant être que le débiteur de l'art français, et jamais son créancier.

Qui dit Tchécoslovaquie dit avant tout l'antique Bohême, pays slave qui s'avance comme une tête de bélier dans l'immense mer germanique. Entre ce pays et la France, le contact ne pouvait donc pas être toujours direct et il se trouve que, dans le passé, des éléments de culture française, souvent d'importance décisive au point de vue des institutions et des mœurs en Bohême, ne nous arrivèrent que par l'intermédiaire des Allemands. Mais jamais l'action directe ne fit absolument défaut.

Au début même de l'ère historique en Bohême, se dresse le personnage, moitié légendaire, de Samo, ce marchand Franc dont parle Frédégar et qui, doué de talents d'organisateur et de stratège, rallia les Slaves d'Occident, battit les Avares, leurs oppresseurs, et devint le chef d'un puissant empire slave (VIIe siècle).

La véritable histoire et la véritable civilisation ne commencent en Bohême qu'avec le christianisme. Il y vint de deux sources, l'une byzantine et slave, l'autre romaine et latine. C'est l'église

romaine qui l'emporta et, dès lors, les Tchèques ont toujours participé à la civilisation occidentale.

Déjà, un des premiers martyrs du christianisme en Bohême, saint Vojtech (Voïtyéque), dit Adalbert, alla en France s'agenouiller devant les tombeaux de saint Denis et de saint Martin (en 996). Le premier chroniqueur tchèque, Cosmas (1045-1125), élève de Liège, est déjà à même de constater que « des jeunes hommes tchèques, nourris des mets délicieux qu'on leur a servis à la grande table de la véritable philosophie — il veut dire l'Université de Paris — rentrent chez eux, comme de nouveaux philosophes, après avoir connu les richesses de la France entière ».

Mais des Français viennent aussi en Bohême. Tel est ce Reginhartus, originaire de Metz, qui, au XIIe siècle, devient abbé de deux monastères tchèques où il sait déployer ses talents d'artiste.

Au XIIIe siècle, c'est la grande poussée des Allemands vers l'Orient. Les Premyslides, qui gouvernaient alors la Bohême, accueillirent favorablement ce flot toujours renouvelé de colons qui leur apportaient argent et civilisation. Mais cette civilisation allemande était d'origine française. Costumes et mœurs, esprit courtois et poésie courtoise, que la langue tchèque ne tardera pas à faire siens, ont pris naissance dans l'Ile-de-France. Là, dans la belle ville de Paris, un roi règne qui éblouit ses contemporains autant par sa sainteté que par sa sagesse, Louis IX. Son contemporain de l'autre côté de l'Empire est le roi Premysl, Otakar II de Bohême, très puissant alors et étendant audacieusement la main sur la couronne des empereurs romains ; défenseur de la chrétienté contre les Tartares, il suit comme un radieux modèle le roi qui combat les Mahométans [1]. Il reçoit même un jour de saint Louis une relique précieuse : unam spinam coronæ Domini, dit le chroniqueur, rex Franciæ magnis precibus ei contulit [2]. Pour conserver dignement cette sainte épine, le roi fonde, au sud de la Bohême, un magnifique

1. Josef Susta, *Posledni Premyslovci* (Les derniers Premyslides), Prague, 1917.
2. *Fontes rer. Germ.* I, p. 311.

monastère cistercien qu'il appelle la Sainte-Couronne. Il est vraisemblable, dit l'historien du monastère, M. Joseph Branis (Bragniche), que l'architecte de l'église était venu de France, tellement pures sont les formes ogivales des architectures de ce monastère qui rappelle l'abbaye de Fontenay [1]. Déjà, le seigneur Miroslav avait fondé à Sedlec (Sedletz) le premier monastère cistercien en Bohême et on a retrouvé dans sa disposition le modèle de Pontigny. Ainsi les Cisterciens, tenus à se servir de modèles français et à venir tous les ans à l'assemblée générale des Abbés de l'ordre à Cîteaux, deviennent les missionnaires en Bohême et en Moravie de l'art merveilleux des cathédrales de France.

Le roi Otakar succombe dans sa lutte contre le Habsbourg Rodolphe sur le champ de bataille où il trouve la mort. Mais, avec l'avènement de son fils, le même spectacle va se renouveler : encore une fois, des deux côtés de l'Empire, deux rois se dresseront, tenant tête aux Germains : le roi de France, Philippe le Bel, et le roi de Bohême, Venceslas II, son imitateur. M. Joseph Susta (Choussta), ministre sortant de l'Instruction publique en Tchécoslovaquie, nous raconte l'amour de ce roi, ami des théologues et des savants, pour les moines gris. Dans un endroit charmant près de Prague, à Zbraslav, il leur construit un somptueux monastère qui, de son vivant, lui doit servir de Marly et, après sa mort, lui servira de Saint-Denis. Des monastères cisterciens, véritables principautés, sont disséminés par toute la Bohême, par toute la Moravie, en « polype multitentaculaire », selon l'expression de M. Susta. C'est dire qu'il y eut en Bohême toute une floraison de l'art ogival. Une forte somme donnée par le roi aux Abbés cisterciens leur a permis d'acheter en France de précieux manuscrits. Dociles, les Tchèques purent imiter l'art des enlumineurs français. Mort prématurément, l'avant-dernier Premyslide se fit enterrer à Zbraslav dans le costume de simple convers de l'ordre. Les religieux du monastère appellent alors un certain Jean de Brabant

1. J. Branis, *Svata Koruna*, Prague, 1907.

pour exécuter la plaque métallique du tombeau royal [1]. Dans les tristes années qui suivirent, un abbé de Zbraslav, Pierre, insère dans sa chronique ces vers de nostalgie :

O felix terra !
Est tibi, Francia,
summa potencia,
copia rerum,
non violencia,
sed sapiencia
paxque dierum

Dicque, Bohemia,
mesta prohemia,
dic mihi de te,
que tua gloria ?
que tua gaudia ?

Et tua tempora
sunt modo pessima.
Quidque futurum,
nescio — sed scio,
quod modo populo
vivere durum.

Des richesses d'art de nos anciens monastères cisterciens, qui ne sont donc que des richesses d'art français transplanté en Bohême sous les derniers Premyslides, bien peu nous est resté, et ce que nous en possédons encore aujourd'hui est à l'état de ruines.

Mais une époque approchait où l'ascendant français devait être presque absolu. Nous voulons parler des temps heureux du roi de Bohême Charles, de la maison de Luxembourg.

Il eut un précurseur, qui s'appelait Jean, était né vers le milieu du XIII[e] siècle d'une famille noble tchèque, les seigneurs de Drazice (Dragitsé), et devint évêque de Prague [2]. Après avoir pris part en 1311 au concile de Vienne, il fit construire à Prague un magnifique palais épiscopal, dont la description élogieuse nous rappelle les hôtels somptueux des prélats de l'Église en France. Le cycle de peintures décorant les parois du palais, accompagné des vers moralisants que l'évêque avait appris en France, était peut-être de la main d'un peintre français, de même que le constructeur du palais était peut-être venu de France. L'évêque Jean de Drazice

1. Cette plaque n'existe plus.
2. F. Chaloupecky : *Le dernier évêque de Prague, Jean de Drazice*, Casopis pratel starozitnosti ceskych (Revue des amateurs d'antiquités tchèques), 16[e] année.

fut un fervent patriote, « gentis bohemicæ fidelis zelator ac indefessus propagator, » ce qui lui valut la haine des moines mendiants qui étaient pour la plupart allemands. Ils l'accusèrent auprès du pape de connivence avec les hérétiques, et il dut aller se disculper à Avignon, fait capital qui eut d'heureuses conséquences pour l'épanouissement des beaux-arts en Bohême. L'évêque resta onze ans dans la ville papale, splendide foyer où convergeaient l'art de l'Italie et l'art de la France pour s'y mêler et pour irradier de là dans toutes les directions. L'évêque en revint, tout ébloui, dans son pays entouré de rudes montagnes au centre de l'Europe et tâcha de fixer un peu de cet éclat sur ce qui l'entourait. Ainsi, dans la ville des évêques de Bohême, Roudnice (Rooudgnitzé) sur l'Elbe, il fit venir, en 1333, l'architecte même du pont d'Avignon, Guillaume, qui, avec ses trois compagnons, construisit deux piliers et un arc d'un pont de pierre. L'année suivante, il retourna en France, richement récompensé, et ayant appris son art à des indigènes qui achevèrent la construction en sept ans. La même année 1333, l'évêque fit poser à Roudnice la pierre fondamentale du monastère des chanoines de Saint-Augustin, ordre d'origine française et très à la mode alors, et l'on affirme qu'il y eut longtemps dans l'église une plaque avec l'inscription « Opus magistri Guilhelmi ». D'une main libérale, le fondateur dota ce monastère de tout ce dont il avait besoin, surtout de précieux manuscrits. Or, on n'a qu'à ouvrir un de ces monuments, actuellement à la bibliothèque du Musée national de Bohême, pour y voir des emblèmes de lis, signe évident que ces manuscrits étaient venus du pays des Capétiens. Sur ces manuscrits, des enlumineurs indigènes ont appris à perfectionner leur art de décorer les livres. D'après M. Max Dvorák (Dvorjâk), ce savant qu'une mort prématurée nous a naguère ravi et qui était originaire de Roudnice, même les anciens bastions du château de cette ville présentent des formes françaises, sans analogie en Bohême [1].

1. *Soupis pamatek zamku Roudnického,* éd. de l'Académie tchèque des sciences, etc., à Prague.

Seuls, quelques manuscrits ont survécu à toute cette splendeur. Le pont de Roudnice est bien remplacé de nos jours par une construction d'ingénieurs modernes, mais il n'a jamais cessé d'être un symbole. Le passage se trouvait frayé entre la France et la Bohême, un pont idéal jeté par-dessus une mer hostile.

Des abbés cisterciens réussirent à faire appeler sur le trône de Bohême un roi élevé en France, formé aux idées et aux mœurs françaises, Jean de Luxembourg. Avec lui viennent en Bohême de nombreux Français, parmi lesquels son fidèle secrétaire, le poète et musicien Guillaume de Machaut qui, d'après M. Zdenek Nejedly (Neïédly), fut pour beaucoup dans l'épanouissement de la musique en Bohême. Le roi fit bâtir « à la française » des édifices au château de Prague et en ville (modo gallico, comme dit la chronique du monastère de Zbraslav). Vivant volontiers à l'étranger, il envoie à Prague son fils Charles comme son remplaçant. Ce fils de la dernière Premyslide, baptisé Venceslas, élevé à la cour de Paris, où on l'appela Charles, reçut l'enseignement de Pierre Roger, cet abbé bénédictin qui devint dans la suite le pape Clément II. Il vint à Prague avec son épouse, Blanche de Valois. Son père, le roi Jean de Bohême, épousa, lui aussi, en secondes noces, une Française, Béatrice de Bourbon et, de suite, la cour de Prague se trouva parfaitement francisée. Charles fit d'abord restaurer le château de Prague « selon la maison du roi de France [1] ». Les travaux récents entrepris au Hradchine de Prague ont mis à découvert les vestiges de ces restaurations [2]. En 1344, il fit poser la première pierre de la cathédrale de Prague. Un architecte français, Mathias d'Arras, dont Charles avait fait la connaissance à Avignon, fut appelé à l'élever, sur le modèle probablement, de la cathédrale de Narbonne. Mathias construisit la plupart des chapelles du chœur et, à l'intérieur, huit piliers, jusqu'à la hauteur du trifo-

1. Domum regium construxit, numquam prius in hoc regno talem visam, ad instar domus regis Franciæ et cum maximis sumptibus ædificavit.

2. Communication, au Congrès d'histoire de l'art, de M. Chytil, professeur à l'Université de Prague.

rium où son successeur, Pierre le Parleur, un Souabe formé à l'école française, exécuta, sculpteur éminent, entre autres bustes des personnages ayant bien mérité de l'édifice — le roi, des reines, des archevêques et des chanoines, — celui aussi de son prédécesseur, Mathias natus de Arras, portant sur la poitrine son emblème de maître, composé d'un triangle rouge et d'un compas. Après la mort du roi Jean, Charles devient roi de Bohême et, dans la suite, aussi empereur romain. Mais sa résidence reste Prague dont il veut faire le Paris de l'Europe centrale. Il fait transformer l'évêché de Prague en archevêché, fonde à Prague la première université de l'Europe centrale (réalisant ainsi le rêve de son grand-père, l'avant-dernier Premyslide Venceslas II), foyer intellectuel où va fleurir la théologie de Paris ; il agrandit magnifiquement la résidence, la sème d'églises gothiques et plante dans ses environs la vigne de Bourgogne. A proximité de la capitale, il fait construire sur une colline abrupte, dans un décor de rochers romanesques, un énorme château-fort, Karlstein, pour y conserver les insignes des rois romains et avoir un lieu de recueillement pour son âme éprise de mysticisme.

Dans ces architectures ogivales, des peintres exécutent des fresques [1], des tableaux et des vitraux, des mosaïstes, des enlumineurs, des sculpteurs, des orfèvres travaillent. En 1348, Charles fonda à Prague la première confrérie de peintres qui ait existé dans l'Europe centrale. Un Johannes Galycus y est cité deux fois. En étudiant les beaux manuscrits du chancelier royal, l'évêque Jean de Streda (Neumarkt), M. Max Dvorák [2] constate qu'il n'y a qu'une ville où cet heureux mélange d'influences italiennes et françaises ait pu prendre origine, Avignon, la ville des papes, dont les prélats tchèques ont dû souvent prendre le chemin. De même, dans la peinture de tableaux, l'école de Bohême, si appréciée et

1. Celle, par exemple, où le Dauphin remet une relique à Charles (château de Karlstein).

2. *Die Illuminatoren des Johann v. Neumarkt,* Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, XXII. Vienne, 1901.

si étudiée de nos jours, présente d'intéressants points de contact avec les primitifs français [1].

En 1377, goutteux et brisé par l'âge, l'empereur Charles, roi de Bohême, — roi d'Arles aussi, — se rend pour la dernière fois, avec une grande suite, en France, pour des raisons de politique d'abord, en pèlerinage aussi, à un monastère près de Paris, mais surtout pour revoir sa douce France. A Saint-Denis, il s'agenouille devant les tombeaux de ceux et de celles qu'il a coudoyés dans sa jeunesse. Le 4 janvier 1374, il entre en cortège solennel à Paris où il reçoit de riches présents de la part des bourgeois. Pendant ce séjour, il demanda qu'on lui amenât la duchesse de Bourbon, mère de la reine de France et sœur de sa première épouse, Blanche : entrevue touchante où les larmes ont coupé la parole à ces deux vieillards. On connaît le beau manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris qui traite de ce séjour de Charles à Paris (nº 2813 m. fr.).

Sous le fils de Charles, Venceslas, les beaux-arts continuent de fleurir en Bohême où des indigènes sont toujours plus nombreux à l'œuvre. Mais l'influence française domine toujours. Le roi avait la passion des beaux manuscrits enluminés et sa bibliothèque rappelle l'admirable recueil de livres de son cousin, le duc Jean de Berry. Exécutés en Bohême, les livres du roi, par exemple la fameuse Bible de Venceslas, pleine de drôleries à la française, font voir manifestement d'où l'impulsion était venue [2].

Lorsqu'on enterra, presque en secret, la pauvre dépouille de ce roi dans le monastère cistercien de Zbraslav dont l'avant-dernier Premyslide avait fait le Saint-Denis des rois de Bohême, la tempête hussite grondait déjà. Irrités contre tout ce qui leur semblait païen, contre le luxe des prélats et des moines, les Hussites, pris de fureur iconoclaste, mirent le feu à plus d'une église,

1. Communication, au Congrès d'histoire de l'art, de M. Matejcek, prof. à l'École des Beaux-Arts à Prague.

2. Schlosser, *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I*, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, XIV, Vienne, 1894.

à plus d'un monastère, dévastèrent plus d'un château seigneurial, brûlèrent plus d'un tableau, brisèrent plus d'une sculpture. Heureusement, il nous est encore resté assez de monuments pour pouvoir nous faire une idée de l'essor qu'ont pris les arts en Bohême à l'époque où Prague, résidence d'empereurs, projetait sur toute l'Europe centrale l'éclatante lumière qui lui venait de Paris.

Les passions belliqueuses apaisées, un renouveau d'art gothique a lieu en Bohême, puis vient la Renaissance sous les rois de la maison de Habsbourg. On sait que les fameuses collections du Habsbourg Rodolphe II, au château de Prague, étaient réputées une des merveilles du monde, mais, pour les revoir un jour à Prague, il faudrait les redemander un peu partout, par exemple à la Suède. Conformément au traité de Saint-Germain, on réclame au moins les objets qui font actuellement partie des collections ci-devant impériales de Vienne. Cependant, les nombreux artistes de la cour de Rodolphe étaient surtout italiens, néerlandais et allemands, et l'historien Winter ne cite qu'un seul artiste qu'on puisse supposer d'origine française [1].

La défaite des insurgés tchèques à la Montagne Blanche (1621) amena la fin de l'indépendance de l'État tchèque et la toute-puissance des Habsbourgs. Le ministre de France à Vienne, le duc d'Angoulême, s'associe alors à la joie du vainqueur, bien qu'un de ses collaborateurs, plus avisé, envoie à Paris un mémoire annonçant à la France le danger qui la menace de la part de l'Autriche [2].

Avec la Contre-Réforme qui suivit la bataille de la Montagne Blanche, nous assistons à une seconde romanisation des pays tchèques. Mais le style baroque, qui fera la beauté de Prague, la ville aux cent tours, vient d'Italie, d'Allemagne et non de France.

Cependant, si nous feuilletons les nombreux volumes déjà parus

1. Zikmund Winter, *Obchod a remesla v XVI. stoleti* (Le commerce et les métiers au XVIe siècle), Prague.

2. Voir, là-dessus, l'article de Mlle Hélène Tuskanyova dans la *Revue historique tchèque* (Cesky casopis historicky, I).

de l'*Inventaire des richesses d'art en Bohême* que publie d'une façon systématique l'Académie des sciences, des lettres et des arts à Prague, nous trouvons presque dans chaque volume un nom d'artiste français, une œuvre française. Prenons comme exemple le catalogue de la galerie de peinture du château de Roudnice, propriété des Lobkovitz : il y a là un François Clouet (Élisabeth, reine de France, fille de Maximilien II), plusieurs Mignards (Louis XIV, le Dauphin, Philippe d'Orléans, cinq portraits des dames de la cour de Louis XIV, envoyés de Paris par le marquis de Guitry au prince Venceslas de Lobkovitz « pour satisfaire sa curiosité [1] »). On y trouve des gravures de Callot, des pastels de Bardou, un dessin de Chardin, une miniature d'Isabey. Ailleurs il y a un Largillierre [2], et ainsi de suite. Les fondeurs d'origine française, les Pricquey et Baiot (un Lorrain) ont suspendu leurs cloches dans plus d'une tour d'église ; les bibliothèques de monastères comportent des pièces rares imprimées à Paris, à Lyon ; telle collection privée renferme des joyaux, des horloges, des armes à feu d'origine française.

De 1740 à 1741, Prague est occupée par les Français. Le maréchal de Belle-Isle fait alors construire, sur la colline de Letná, un châtelet, « Belvédère », qui a disparu depuis. Sur la citadelle de Vyschrad (Vychéhrade), que le maréchal fortifie, il y a, aujourd'hui encore, la « Porte française ». Le style Louis XV se retrouve dans les deux délicieux petits hôtels construits par Dienzenhofer (« Amerika » et « Boukvoïka »). On trouve également à Prague quelques traces du style Louis XVI. Puis, c'est le style Empire qui se répand dans les pays tchèques; seulement il y est arrivé surtout par l'intermédiaire de Vienne et de l'Allemagne.

1. Le nom de Mignard est déjà porté sur l'ancien inventaire.

2. C'est le portrait, signé et daté, d'un comte de Spork, élevé en France (château de Krnsko). L'ancienne galerie des Czernin comportait beaucoup de tableaux français, de même les châteaux des Schwarzenberg Hluboka et Krumlov, les châteaux de Lichtenstein, etc. Dans le château de Podiébrad, il y a une collection de portraits-charges par Dantan plus complète que celle du Musée Carnavalet.

La Contre-Réforme romaine, le régime absolutiste viennois allaient de pair avec la germanisation. Au seuil du XIX[e] siècle, Prague n'est plus qu'une ville de province ; elle est presque complètement germanisée.

Mais le courant libérateur qui traversa l'Europe après la grande Révolution française ne pouvait manquer de provoquer cet événement important dans l'histoire de l'Europe centrale qu'est la « Renaissance tchèque », qui, au lieu des Bohêmes ou Bohémiens d'autrefois, a introduit dans le concert des nations, comme un peuple nouveau, les Tchèques de Bohême, de Moravie et de Silésie, nettement séparés des Allemands de ces pays par leur langue renouvelée et par leurs aspirations toujours plus accusées. Un curé traduisit alors en tchèque des fables de La Fontaine, un professeur *Atala* qui venait de paraître. Bientôt, une nouvelle langue littéraire slave se crée, assouplie à toutes les exigences de la poésie, du roman, de la comédie, des sciences.

Les beaux-arts n'ont pas cependant marché avec une vitesse égale. Longtemps, la production artistique en Bohême n'est qu'une copie de celle de l'Allemagne romantique. Mais un Praguais, arrivé jeune à Munich, centre des aspirations artistiques nationales les plus passionnées en Allemagne, imagine, par contre-coup, de créer, une fois retourné chez lui, un art tout opposé à celui des Allemands, un art tout slave. Nous voulons parler de Joseph Mánes (Mâness), le créateur de l'art original tchèque moderne. Il se fait presque archéologue, s'inspire du passé tchèque, parcourt sa patrie dans tous les sens, pousse toujours plus à l'Est, s'émerveille de la beauté du paysan de Moravie, explore la Slovaquie où le montagnard, simple, patriarcal et poétique, lui suggère l'image du héros slave primitif. Mánes prend même part à ce pèlerinage à Moscou, en 1867, que les chefs de la politique tchèque entreprirent pour protester contre le régime antislave de François-Joseph I[er]. Il est tout ébloui de ce que voient ses yeux d'artiste en Russie ; mais ce voyage ne portera plus de fruit. Mánes meurt bientôt, mais il a indiqué la route à suivre.

Aussi les élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Prague, dirigée par des Allemands, entrent-ils d'instinct dans sa voie et, lorsque, vers 1880, un concours est ouvert en vue de la décoration picturale et sculpturale du Théâtre national de Prague, un Ales (Alèche), un Tulka, un Zenísek (Gégnichèk), un Myslbek prouvèrent que l'art national tchèque était créé. Il restait encore à s'approprier les réformes techniques accomplies dans l'Europe en progrès. Des artistes se rendirent compte qu'il ne fallait plus aller chercher cet enseignement à Vienne et à Munich, mais à sa véritable source, dans la Ville-Lumière. Ils avaient déjà des précurseurs, ce Iaroslav Cermák (Tchermâque), qui révéla aux Parisiens aussi la Yougoslavie héroïque et romanesque, Victor Barvitius que séduisit le Paris du Second Empire, Sobiéslav Pinkas, un des initiateurs du fameux manifeste tchèque contre l'annexion de l'Alsace-Lorraine par les Allemands et qui a introduit chez nous la peinture réaliste française, le peintre d'histoire Venceslas Brozik (Brogîk), le délicieux décorateur Adalbert Hynaïs, élève de Gérôme et de Baudry, qui nous apporta la claire peinture parisienne, le paysagiste Antoine Chittussi qui renouvela le paysage tchèque selon le modèle du paysage intime français.

Plus tard, d'autres artistes tchèques se sont installés à Paris pour s'y franciser presque : Ludiék Márold, Alphonse Mucha, François Kupka, Venceslas Radimsky. Par leur intermédiaire, les nouveaux courants du réalisme, de l'impressionnisme et du symbolisme sont entrés en Bohême. La génération des artistes qui débutèrent vers 1890, groupée dans l'association qu'elle baptisa « Mánes » du nom du fondateur de l'art tchèque moderne, fit une vive propagande pour l'art français en Bohême, tantôt dans sa revue *Volné Smry* (Smiéry, Tendances libres), tantôt au moyen d'expositions d'artistes français, dont l'une au moins eut une importance capitale : celle où l'on vit pour la première fois, hors de la France, un riche ensemble d'œuvres d'Auguste Rodin, que le génial artiste vint lui-même inaugurer, accueilli triomphalement par la population de Prague. Il y a eu depuis

à Prague des expositions d'impressionnistes, de néo-impressionnistes, d'expressionnistes et même de cubistes français. L'admirable sculpteur qu'est M. Émile Bourdelle est venu lui-même à Prague pour compléter par sa parole la bonne leçon que donnait l'exposition de ses œuvres aux artistes tchèques. Aussi l'élément français est-il indéniable dans la production de nos artistes modernes. Des conférenciers venus à Prague, Mauclair, Morice, Mercereau, Vildrac, y ont aidé. Cette influence est accueillie d'autant plus favorablement en Tchécoslovaquie qu'elle paralyse l'ascendant de l'écrasante voisine de notre république, l'Allemagne. Ce phénomène correspond à la romanisation des belles-lettres tchèques, faite par les deux poètes Vrchlicky et Zeyer. Et c'est ainsi que, dans les lettres comme dans les arts, la France a puissamment aidé à créer, développer et maintenir la civilisation du petit peuple slave que sont les Tchécoslovaques.

LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE LA FRANCE ET LA SUÈDE AU MOYEN AGE

COMMUNICATION DE M. E. WRANGEL
Professeur à l'Université de Lund.

Pendant l'âge de fer, l'ornementation présentait, dans les pays du Nord, beaucoup de points de contact avec Rome, ou plutôt avec les provinces romaines. Dès le commencement du ve siècle, on rencontre des sujets importés de Rome et de l'Orient mais transformés en un sens tout à fait nordique. Ce nouveau style nordique exerçait, pendant quelque temps, une certaine influence sur les pays du Sud et de l'Ouest. Puis, le Nord ayant connu la renaissance carolingienne, le style de l'époque des « Vikings » en garda des empreintes certaines. A partir de cette époque, jusqu'au milieu du XIe siècle, les rapports étaient très étroits avec les Iles Britanniques. D'autre part, les rapports avec l'Orient continuaient encore longtemps, notamment dans la Suède de l'Est d'où les royaumes de Novgorod et de Kiev tiraient leur origine.

Dès le IXe siècle, le christianisme était prêché en Suède par des missionnaires, et le premier apôtre de la Suède, saint Anschaire était un Français (de Picardie). Saint Anschaire, qui tenait son éducation religieuse de Corbie, partit pour la Suède de la Nou-

velle Corbie ou Corvey en Westphalie, et le diocèse qu'il représentait, celui de Brême-Hambourg, se rendit peu à peu maître de toute l'Église scandinave. Saint Anschaire bâtit la première église en Suède, et il y a certainement apporté beaucoup d'objets rituels exécutés dans le style capétien. On sait que les païens lui dérobèrent un assez grand nombre de livres parmi lesquels des ouvrages enluminés.

La mission chrétienne de saint Anschaire était une action civilisatrice, qui devait adoucir les mœurs des habitants du Nord et enrayer leurs expéditions de pillage, lesquelles continuèrent néanmoins pendant plus d'un siècle. Mais, parallèlement à ces incursions sauvages, il se fit un mouvement à la fois commercial et intellectuel. On a trouvé en France, notamment en Bourgogne, des fibules ou agrafes en métal de style scandinave. C'est sans doute de la Normandie où les compagnons de Rollon, venus en grande partie de la Scanie, se firent baptiser et acceptèrent la civilisation française, que les pays du Nord ont connu cette civilisation. Les Scandinaves avaient un goût pour l'ornementation en entrelacs et en animaux fantastiques, dont on peut constater une certaine empreinte dans l'art normand. Ils manifestaient aussi une prédilection pour l'ogive, qu'on observe déjà dans leurs constructions en bois, par exemple dans la toiture ; ayant vu la construction des arcs aigus, d'abord dans le Sud chez les Byzantins et puis en France, ils l'appliquèrent, par exemple dans les églises de l'île de Gottland, bien avant que le style ogival fût introduit chez eux.

La grande influence française sur l'art suédois, nous la constatons, au XIIe siècle, à la suite de l'importance grandissante des couvents [1].

Dans la seconde moitié du XIe siècle, époque à laquelle le chris-

1. Les relations entre la France et la Suède ont été étudiées, il y a une dizaine d'années, par le ministre de France en Suède, M. P. Delavaud, dans sa brillante étude, *Les Français dans le Nord*, publiée en 1910 par les soins de la Société Normande de Géographie.

tianisme était établi et protégé par les autorités, non seulement en Scanie, province alors danoise, mais aussi dans la Suède centrale, on se mit à bâtir des églises en pierre, les missionnaires et les religieux ayant importé l'art de la maçonnerie en Suède. On chercha les modèles aussi bien en Angleterre qu'en Allemagne. Le nouvel archevêché, qui fut érigé à Lund et qui réussit à libérer la Scandinavie de la dépendance hiérarchique de l'Allemagne, entra en relations non seulement avec l'Italie mais aussi avec la France. Le second archevêque de Lund et « primas Sueciæ », Eskil, était lié d'amitié avec saint Bernard qu'il visita à Clairvaux, comme nous l'apprend le biographe Gaufridus. C'est l'ordre de Cîteaux qui, le premier, joua chez nous un rôle civilisateur de grande portée, et c'est de Cîteaux qu'Eskil fit venir des colonistes pour fonder un nouveau couvent à Herresvad en Scanie. A la même époque, deux « colonies » de Clairvaux s'établirent en Suède, à Nydala (Nova vallis) dans la province de Smoland et à Alvastra dans celle d'Ostrogothie. Et, lors de sa visite à saint Bernard, la dernière année de la vie de ce grand organisateur chrétien, Eskil ramena avec lui des religieux de Clairvaux à Esrom, dont l'abbaye devint bientôt le plus grand couvent de l'ordre de Cîteaux en Danemark. En Suède où les rois Sverker Ier et son fils Charles protégeaient cet ordre, les fondations religieuses continuèrent ; il faut nommer Roma dans l'île de Gotland et Varnhem en Vestrogothie. De tous ces cloîtres suédois il reste encore des bâtiments ou des ruines considérables. Les églises datant de cette époque présentent en effet les différents types du système cistercien. Ainsi, je rapproche Nydala de Silvacanne, Alvastra de Fontenay et Varnhem de Pontigny. L'archevêque Eskil s'intéressa aussi à l'ordre des Prémontrés ; de cet ordre on érigea en Scanie un couvent à Tommerup, ville maintenant disparue, et puis un autre à Vae, près de la ville moderne de Christianstad.

Tous les monastères que je viens de citer, furent des centres d'art, car, malgré les ordonnances sévères de saint Bernard, les religieux de son ordre avaient souvent des goûts artistiques,

et ils propagèrent l'art français chez nous d'une manière fort énergique. Il faut dire aussi que le successeur d'Eskil, Absalon, qui avait fait ses études à Paris, était également un grand champion de la civilisation et de l'art.

Pour la sculpture, les recherches de ces dernières années — et surtout celles du baron C. R. af Ugglas — ont mis au jour de riches matériaux qui permettent de constater l'influence française. Pour nos premières sculptures en bois, nous avons à rapprocher nos statues de la Vierge, du Christ et des saints de l'art roman de l'Italie du Nord et de la France méridionale. Mais c'est la grande sculpture naissante de Chartres, qui a exercé l'influence la plus profonde sur notre art. On a cru même que certaines des plus vieilles statues encore existantes, comme la Madone de Viklau dans l'île de Gotland et le saint Michel de Haveroe dans la province de Medelpad, furent importées directement. A la fin du XIIe siècle et au commencement du siècle suivant, on trouve chez nous en grand nombre des sculptures en bois trahissant le style français, et notamment des Madones. On en a découvert dans presque toutes les parties de la Suède. Dans cette école franco-suédoise, on peut distinguer des variations, des ateliers locaux, attachés pour la plupart aux monastères prémontrés ou cisterciens. Ainsi, des figures d'Ignaberga, non loin de Vae, offrent une certaine ressemblance avec quelques statues de la façade de la cathédrale d'Amiens, parmi lesquelles il faut compter même le célèbre « Beau Dieu ». A une époque un peu plus récente, nous pouvons citer une petite sainte de Torekov (Scanie), qui est modelée dans le style du Maître de la Reine de Saba de la cathédrale de Reims.

Cette école franco-suédoise, issue de la grande sculpture française du XIIIe siècle, subsista longtemps encore en Suède, bien que la production dégénérée devint, pour ainsi dire, de plus en plus rustique. Encore au XVe siècle, on en rencontre des survivants.

Dans la sculpture en pierre, il n'y a pas lieu de constater souvent l'influence de cette école. Ce sont plutôt l'Angleterre et l'Allemagne qui fournissent les modèles. Mais le grand style français a mis

son empreinte également sur l'art de ces deux pays. Nous possédons même des preuves d'une influence exercée directement par la France. Chez nous, la sculpture en pierre se développe surtout dans la décoration des fonts baptismaux dont les églises et les musées de Suède conservent encore un grand nombre d'exemples des XIIe et XIIIe siècles. Sur plusieurs de ces pierres se trouvent des séries de figures ou de scènes, sculptées en relief d'une manière qui rappelle, il me semble, les décorations sur les façades des grandes églises de la France, par exemple celles de la Provence et du Centre. Les bases des fonts baptismaux ont très souvent, comme ornements, des figures de lions d'un type qu'on retrouve notamment à la façade de Saint-Trophime d'Arles. Parmi les sculptures en pierre plus grandes, assez rares en Suède, j'ai découvert une influence française dans le Christ en majesté de la façade O. de la cathédrale de Lund, sculpté à la fin du XIIe siècle, sous l'archevêque Absalon. On peut, je crois, rapprocher cette figure des sculptures qui décorent les portes principales des cathédrales de Chartres et, surtout, de Bourges.

C'est dans le voisinage des monastères qu'on trouve chez nous aussi les plus anciennes peintures murales ; je rappelle celles des églises de Kaga non loin de Alvastra, de Vrigstad et de Hjelmseryd près de Nydala et, en Scanie, celles de Notre-Dame de Vae, église appartenant à l'ordre des Prémontrés. Plus tard, cette peinture donna encore, sous l'influence — directe ou indirecte — de la France, les vastes décorations murales de Bjeresjoe, église située à quelques lieues de Tommerup, maison-fille du monastère de Prémontrés. Ces peintures ont été reproduites et publiées ici à Paris, il y a une cinquantaine d'années, par N. M. Mandelgren — archéologue suédois, et ami du grand historien de l'art que fut Viollet-le-Duc — dans ses *Monuments scandinaves du Moyen Age*, en 1862.

Cependant la Suède a reçu de la France des œuvres d'art par d'autres voies encore. Les marchands ont vraisemblablement rap-

porté de leurs voyages des sujets portatifs, par exemple des ouvrages émaillés comme des châsses, des crucifix, etc., dont on trouve dans les églises et les collections suédoises un assez grand nombre, mais qui n'ont pas encore été classées [1].

Une route importante pour les communications entre la Suède et la France était celle de la Flandre par où passèrent non seulement les marchands mais aussi les religieux qui avaient, au monastère de Ter Douse (maintenant disparu), près de Bruges, une station et presque une banque, puisque les pèlerins se rendant en Terre sainte par Marseille y pouvaient déposer leur argent. Mais la Normandie demeura toujours le grand intermédiaire ; Rouen était déjà, au XII[e] siècle, le centre de l'exportation des vins de France aux pays du Nord. Il est notoire que l'architecture normande — ou anglo-normande — avec sa tour centrale et ses ornements en zigzag, ses chapiteaux décorés avec des plis ou des godrons, etc., a exercé une grande influence sur celle de la Scandinavie.

Au XIII[e] siècle, les relations entre la France et la Suède se ravivèrent encore, à cause des étudiants qui se rendirent aux écoles célèbres de la France, surtout à Paris, mais aussi à Orléans, à Montpellier, etc. C'était également le grand siècle de « l'opus francigenum », du style appelé gothique. Plusieurs d'entre les étudiants suédois reçurent des dignités ou des degrés à l'université de Paris. Ainsi, nous trouvons, comme procureur de « la nation dite anglaise » et « lecteur » à l'Université un nommé Andreas Freovati, originaire de la paroisse de Hjelmseryd près de Nydala, dont nous venons de faire remarquer les peintures murales. On a voulu discerner aussi une école sculpturale de Nydala ayant produit, entre autres, un *Saint Olof* pour la petite église de Dâdesjoe non loin de ce monastère. A Dâdesjoe, j'ai découvert un plafond plat en bois dont les peintures sont très bien conservées bien qu'elles n'aient jamais

1. Pour les relations économiques de la France et de la Suède, je recommande une série d'articles intéressants parus cette année sous la signature de M. André Rebsomen dans le *Bulletin mensuel de la Chambre de commerce française en Suède*.

été restaurées. Ces peintures révèlent un style dont il faut aller chercher l'équivalent dans l'art monumental de la France, voire en Normandie, au Petit-Quévilly près de Rouen, et dont l'origine remonte aux temps de saint Louis, comme le prouve le *Psautier de la reine Blanche de Castille* conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal.

Le style de transition nous apparaît dans l'architecture de l'église de Varnhem, bâtie au commencement du XIIIe siècle, et dont les voûtes en berceau ont aussi des arêtes de même que les collatéraux en sont munis de contre-forts. Le style ogival définitif ne fut introduit en Suède qu'à la fin de ce même siècle. Je pense à la cathédrale d'Upsal. C'est un fait connu qu'un document daté de 1287 parle d'un sieur Estienne de Bonneil qui voulait se rendre à Upsal avec des compagnons et des bacheliers « pour faire l'église »[1]. Estienne était tailleur de pierre, et on a désigné surtout comme son œuvre le beau portail du transept Sud avec un grand *Saint Étienne* dans le trumeau. Maintenant, les recherches récentes du baron af Ugglas lui attribuent un certain nombre d'autres sculptures en pierre et en bois et, parmi ces dernières, deux grandes statues à Roslagsbro et à Frœtuna non loin d'Upsal, lesquelles portent indéniablement une empreinte vraiment française. Une petite *Madone* à Kungs-Husby, exécutée en pierre française a probablement été importée à la même époque ou un peu plus tard, peut-être même par les soins de Maître Estienne.

Dans le commencement du XIVe siècle, trois diocèses suédois possédaient leurs maisons propres à Paris. Les relations entre les deux pays se resserrèrent encore à l'occasion du mariage, en 1335, du roi Magnus Eriksson avec Blanche de Namur, une comtesse flamande élevée tout à fait à la française. Son époux — surnommé « le Caresseur » — était un homme aimable aux manières élégantes, qui faisait venir des vêtements de Champagne et des

1. A ce sujet, je me permets de renvoyer à la petite communication que j'ai faite au Congrès d'histoire à Paris en 1900, Section VII, à propos d'un mémoire de M. Dehio.

toiles de Reims. Nous possédons de son temps une preuve intéressante des relations artistiques entre les deux pays dans les peintures des murs et de la voûte du chœur de la petite église en bois de Roda, dans la province de Vermland. Ces peintures ont été reproduites et publiées pour la première fois par Mandelgren dans ses *Monuments scandinaves.* Elles datent de 1323. Comme M. A. Lindblom nous l'a démontré, l'artiste de Roda a étudié l'art parisien tel qu'il se révèle dans les livres enluminés, comme, par exemple, la *Bible de Jean de Papeleu,* exécutée en 1317 et maintenant conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal. Parmi les scènes de Roda, exécutées avec un réalisme saisissant mais non sans dignité, on remarque celle qui représente le martyre de saint Denis, dont l'image par là même se trouve introduite dans l'art suédois. Parmi les autres saints français devenus populaires en Suède, on peut nommer saint Martin de Tours, dont la popularité dure encore, surtout en Scanie, saint Firmin et saint Quentin d'Amiens, et enfin saint Bernard de Clairvaux.

A partir du milieu du XIVe siècle, nos relations avec la France se relâchent. La reine Blanche meurt en 1363 après avoir marié son fils Hakon, roi de Suède et de Norvège, avec la princesse Marguerite, fille du roi Valdemar de Danemark. Avec l'arrivée au pouvoir de cette princesse, la future reine-régente de toute la Scandinavie réunie, l'influence allemande va prédominer. C'est l'époque de la Hanse qui commence, et les marchands de la ligue hanséatique se rendent bientôt maîtres de tous les ports de la Suède. Malgré de nombreux efforts de la part de la France, malgré des conventions économiques des plus avantageuses, le commerce entre les deux pays va tomber dans un marasme voisin du néant.

LA PÉNÉTRATION ARTISTIQUE FRANÇAISE EN FLANDRE PAR LA VALLÉE DE L'ESCAUT

(XIVe ET XVe SIÈCLES)

COMMUNICATION DE M. L. MÆTERLINCK

Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Gand.

Je ne me flatte nullement d'être le premier à signaler l'importance des influences françaises en Flandre au moyen âge. M. H. Pirenne, notre grand historien belge, n'a-t-il pas remarqué « qu'il faut chercher le secret du développement de la Belgique, en dehors de ses frontières » ? Et, comme l'a prouvé notre vice-président, M. Kœchlin, « cette remarque qui a éclairé pour M. Pirenne toute l'histoire politique de la Flandre, n'est pas moins juste au regard de son histoire artistique ». M. Kœchlin ne s'est occupé que de la sculpture belge, et, dans ce domaine, il a victorieusement montré l'influence prépondérante de l'art français aux XIIIe et XIVe siècles, influence qui s'atteste par l'examen des monuments artistiques du Tournaisis et de la Flandre, voisines de la France et politiquement soumises à son influence, le comte de Flandre étant un vassal de la Couronne.

Oui, aux XIIIe et XIVe siècles, c'est l'art des grands imagiers de Chartres et de Reims, qui inspira les artistes flamands, et personne n'a songé à le nier. Mais je me suis toujours demandé pour quelles

raisons on a cru devoir arrêter ces influences à la fin du XIVe siècle. Un fleuve ne remonte pas, tout à coup, et sans raisons, à sa source.

Or, tout nous prouve que cette influence s'étendit jusqu'à la première partie du XVe siècle, et qu'elle seule peut expliquer la genèse de l'*Agneau mystique*, ainsi que l'éclosion de nombreuses peintures préeyckiennes considérées à tort comme énigmatiques. Dès cette époque, un centre d'art franco-flamand devait exister quelque part. D'éminents historiens d'art français en eurent l'intuition. Mais ils ne songèrent pas à chercher ce centre d'art et de richesse hors de la France proprement dite, c'est-à-dire là où l'*Agneau mystique* fut conçu et peint. Dans son beau livre, *Les primitifs français et la peinture en France sous les Valois*, H. Bouchot répudie, en homme sensé et logique, la théorie du « miracle » et de la « génération spontanée ». Il nie, comme nous, l'influence d'un van Eyck, qui aurait eu ses ateliers à La Haye (!), qui se serait imposé tout à coup à tout un siècle, subjuguant la France, « eyckienne au Nord, italienne au Sud,... et française nulle part [1] ».

Georges Lafenestre, dans sa magistrale introduction au *Catalogue de l'exposition des primitifs français*, a vu clair également. Il ne songea pas à Gand. Il ignorait d'ailleurs l'importance de ce centre de richesses, qui attirait à lui les artistes de tous les pays, qui y trouvaient des mécènes fastueux, une ville opulente où la demande d'œuvres d'art surpassait l'offre, si bien que les artistes autochtones, inquiets, édictèrent pour endiguer cet afflux étranger, des règlements protectionnistes d'un caractère parfois draconien.

La pénétration française eut lieu certainement par ce fleuve venu de France, l'Escaut. Nous en avons eu la preuve lors de l'*Exposition de l'art ancien dans les Flandres* (Région de l'Escaut) qui eut lieu à l'occasion de l'Exposition universelle de Gand, en 1913.

Dès lors, on put constater que toute cette vallée scaldienne, qui correspond à l'ancien territoire de la Flandre depuis Cambrai

1. Henri Bouchot. *L'Exposition des Primitifs français : Un dernier mot* (à M. H. de Loo), Revue de l'art ancien et moderne, 1904, p. 961.

et qui comprend le Nord français, l'Artois, le Hainaut et une partie du Brabant, possédait un art commun, d'origine française, qui devait aboutir à cette esthétique merveilleuse des auteurs de l'*Agneau Mystique*. Les deux grands centres de ce domaine artistique, qui n'eut rien à voir ni avec la diplomatie ni avec l'histoire, furent Gand et Tournai.

Tournai, le Cambrésis fournissaient des pierres et des marbres, ainsi que des sculpteurs, aux architectes de toute la région riveraine, tandis que Gand, la fastueuse résidence des comtes de Flandre, constituait pour Tournai et le Nord de la France un débouché incomparable, grâce à sa cour et à ses nombreux marchands enrichis par l'industrie des laines et le commerce.

A défaut de pièces d'archives trop longues à publier, qui prouveraient l'importance de ces deux villes au point de vue de l'histoire de l'art français, de cet art occidental qui prit naissance en France et s'y développa, comme aussi dans la région de l'Escaut, jusqu'au milieu du XVe siècle, je puis vous faire connaître quelques documents artistiques, généralement ignorés, qui à eux seuls suffiront à montrer l'importance méconnue de la capitale de la Flandre, et ses affinités françaises, avant et pendant l'époque des van Eyck.

Les Sceaux de Gand du XIIIe siècle. — On sait que l'origine des ateliers monétaires gantois remonte jusqu'aux époques carlovingiennes. Il en existait en trois endroits différents de la ville. Les ateliers du comte de Flandre étaient situés rue de la Monnaie, ceux de la ville, rue longue de la Monnaie, tandis que ceux d'outre-Escaut furent établis sur la terre de l'Empire où l'on battait monnaie lorsque le roi de France défendait de le faire dans le royaume. Nous avons reproduit un certain nombre de ces sceaux dans des études antérieures [1], car nous trouvons en eux des docu-

1. L. Mæterlinck, *Hubert van Eyck et les peintres de son temps*, Gand et Paris, 1920; *Autour du Retable de l'Agneau mystique*. (Gazette des Beaux-Arts, n° de février 1921) et l'*Ecole flamande avant les van Eyck*.

ments certains, offrant des origines et des dates indiscutables.

Comparez entre eux les sceaux de la ville de Gand, où nous trouvons une preuve si convaincante et non encore invoquée, que le sujet de l'*Adoration de l'Agneau*, interprété par les van Eyck, est bien un sujet gantois. Voyez celui de 1199. Il nous montre déjà saint Jean-Baptiste, le patron de la ville, devant l'autel d'une église romane. Il tient le calice contenant le sang symbolique du Rédempteur, ou de l'*Agneau* qui est représenté sur le contre-sceau de cette empreinte (conservée aux archives de Paris). Voici celui de 1275 où nous constatons, de la façon la plus évidente, l'influence des grands imagiers des cathédrales gothiques françaises ; tandis que les sceaux suivants nous montrent les autres influences qui existaient également à Gand, à la même époque. Car ces quatre empreintes, de mains diverses, sont pour ainsi dire contemporaines. Mais, dans toutes, depuis celle de 1275, celles de 1276, de 1300 et de 1303, nous remarquons la répétition du même sujet, cher aux Gantois : l'*Adoration* ou le *Triomphe de l'Agneau*, ainsi que celui de *Saint Jean*, le patron vénéré de la vieille capitale de la Flandre.

Remarquons, en passant, que, parmi les noms des anciens graveurs de sceaux des ateliers monétaires gantois, nous avons trouvé, dans les archives belges, ceux de plusieurs artistes français et même des noms d'Italiens.

Quelques sculptures d'influence française au XIVe siècle. — Parmi les quelques sculptures gantoises du XIVe siècle, préservées, comme par miracle, pendant les vingt années d'iconoclastie officielle dont la capitale de la Flandre eut tant à souffrir au XVIe siècle, il faut citer tout d'abord la statue provenant de l'église de l'ancien Béguinage, ainsi que celle du couvent de Saint-Aubert, dit le « Poortaker ». Toutes deux sont en bois polychromé et présentent des garanties d'origine indiscutables. La première représente *Saint Alexis* (?). Le saint — est-ce bien un saint et non pas un portrait ? — porte une couronne princière, et s'apparente singulièrement avec les effigies

des jeunes dauphins couchés sur leurs tombeaux, dans la chapelle funéraire de Saint-Denis. M. Paul Vitry a reconnu, avec moi, dans cette œuvre gracieuse et pleine de noblesse, une œuvre complètement française comme art. Elle rappelle notamment deux statues de l'école primitive française exposées au Louvre : une statue du XIIIe siècle, en pierre peinte, représentant le roi Childebert [1], et une autre figure de roi en bois sculpté (entrée en 1898) et provenant de Courajod [2]. Cette dernière est en bois comme celles de Gand. La seconde statue gantoise, qui provient du couvent du « Poortaker », est également en bois polychromé et représente *Saint Aubert.* Ici encore, nous retrouvons les mêmes traditions et influences françaises, celles des grands imagiers des cathédrales gothiques. La photographie, faite d'après un moulage, représente la statue telle qu'elle était avant sa malencontreuse restauration et sa polychromie moderne non moins navrante. La main manquante tient actuellement une crosse et les pieds ont été refaits. Le socle est également récent. On voit sur la poitrine du saint une cavité qui marque la place d'un reliquaire analogue à celui qui se trouve sur le *Saint Alexis* [3].

Les peintures murales gantoises du XIVe siècle. — Presque toutes les églises, les chapelles et les oratoires de la capitale de la Flandre, l'hôtel de ville, les maisons de refuge des prélats français et belges, les « Steenen », ou palais de pierre des patriciens, avaient leurs murs couverts de peintures murales à l'huile ou à la détrempe. Parmi les plus importantes, il faut citer celles de la chapelle de Saint-Jean et de Saint-Paul, dite la « Leu-

1. No 48 du catalogue.
2. No 876 du supplément du catalogue.
3. Cette statuette fut exposée lors de l'exposition de l'*Art ancien dans les Flandres*, qui eut lieu à Gand en 1913. (Elle appartient à M. de Tracy, de Gand.)

Pour ce qui regarde les autres sculptures de Tournai et de Gand, voir le travail cité de M. R. Kœchlin et celui tout récent de MM. P. Bergmans et Casier : l'*Exposition de l'art ancien en Flandre (région de l'Escaut) en 1913*, qui vient de paraître.

gemeete », qui datent des premières années du XIVe siècle (vers 1328).

Ces peintures religieuses, — il en existait aussi de civiles autochtones, — sont de la plus grande importance pour l'histoire de l'art français. Car, ici encore, le doute n'est pas possible, elles constituent des spécimens uniques, permettant de se faire une idée très exacte de ce que furent, au commencement du XIVe siècle, les peintures murales françaises, malheureusement disparues sans laisser de traces.

Celles de Gand disparurent aussi peu à peu. Mais nous en possédons des calques officiels exacts et précieux, conservés au musée d'archéologie de cette ville. Notre société d'histoire et d'archéologie suivit toutes les phases de leur disparition et constata, à plusieurs reprises, que les fac-simile exécutés sous la haute direction du baron Jean Béthune, furent fidèles sous tous les rapports. Que ne donnerait-on pas aujourd'hui pour avoir, par exemple, les mêmes souvenirs exacts des peintures murales de la « Meson de Conflans », exécutées par des artistes français et flamands au service de la comtesse Mahaut d'Artois, peintures qui dataient également du premier quart du XIVe siècle ? Voici les saints Patrons de la chapelle de Saint-Jean et de Saint-Paul. Comme nous le faisait observer M. E. Mâle, « les deux Apôtres peints sur les murs d'une de nos églises (de France) seraient pareils [1] ». M. Henry Martin, à qui j'eus l'occasion de montrer ces contours élégants, les a comparés aux « portraits d'encre » des miniaturistes français du XIVe siècle, notamment du *Rationnal des offices divins* de Guillaume Durand. (N° 2002 des manuscrits de l'Arsenal.) Les peintures civiles, les *Métiers partant pour une expédition guerrière*, présentent un tout autre caractère. C'est bien un art de terroir, qui ne doit rien aux traditions françaises.

Remarquons en passant l'importance considérable que présente l'étude de ces peintures civiles, notamment au point de vue de

1. M. L. Hourticq partage également cette manière de voir de M. E. Mâle

l'histoire de l'armement à cette époque. Ainsi le chef de la compagnie des *Chaperons Blancs* est un cavalier et un arbalétrier ; il porte sur son casque — détail réaliste — un grand chapeau à larges bords, qui paraît si étrange à première vue. Ceci s'explique cependant, car le port d'un casque échauffé par le soleil devait être intolérable si on ne le protégeait pas de l'une ou l'autre façon [1].

L'armement des communiers gantois correspond à celui de l' « Homme du beffroi », reproduit dans l'étude de M. R. Kœchlin citée plus haut. Ces armes et équipements militaires se trouvent aussi décrits dans l'inventaire des objets mobiliers de Robert de Béthune [2].

A remarquer la forme du « Goedendag » (bonjour) que portent les guerriers de la Commune, c'est-à-dire celle du « planchon à picot » décrit par le chroniqueur français Guiart :

Tiex baston qu'ils portent en guerre,
Ont nom godendac en la terre.
Godendac, c'est bonjour à dire
Qui en francois le veust déduire.

L'Adoration de l'Agneau est un chef-d'œuvre de l'esthétique franco-flamande. — L'esthétique d'Hubert van Eyck, si profondément imprégnée d'influences latines, ou plutôt françaises, s'affirme de la façon la plus évidente dans son incontestable chef-d'œuvre, l'*Adoration de l'Agneau*. Car on y reconnaît non seulement la continuation et le perfectionnement des formules des imagiers de Chartres, d'Amiens et de Reims, mais aussi les traditions picturales des miniaturistes parisiens du XIVe siècle. Ces influences méridionales peuvent se prouver facilement aujourd'hui par la comparaison de ces pein-

1. Parmi les *Sceaux de la Flandre* publiés par Demoy, figure celui du duc Jean le Vieux : il porte lui aussi un très grand chapeau à larges bords (tome I, p. 295). — Au National Gallery, j'ai vu un saint Georges en armure (avec saint Antoine) qui porte également un chapeau de dimensions extraordinaires. Celui-ci est en paille.

2. Dehaisne, *Documents et Extraits*, etc. 1re partie, p. 247. (Inventaire de 1322).

tures avec une œuvre flamande autochtone certainement antérieure de plus de vingt ans à l'achèvement de l'*Agneau mystique.* Il s'agit du diptyque de Pétrograd qui, dans son ensemble, représente justement le même sujet, c'est-à-dire le *Triomphe de la Rédemption* [1]. Que l'on compare les deux compositions, et l'on saisira toutes les différences qui existent entre les deux esthétiques.

Là où Hubert van Eyck, imprégné du goût français ou latin, a su faire un hymne d'allégresse, une évocation grandiose de la divinité dans sa gloire céleste, une évocation où le sacrifice sanglant du Fils de Dieu est réduit à un simple symbole, celui de l'*Agneau mystique,* nous voyons le peintre flamand représenter, sur son double tableau, la mort cruelle du Rédempteur dans toute sa tragique horreur. A côté du *Calvaire* où le sang coule à flots, il a placé le *Jugement dernier,* c'est-à-dire la vengeance céleste où nous voyons les ennemis de Dieu précipités en enfer, où des monstres hideux leur font souffrir les plus effroyables supplices.

Une hypothèse ingénieuse, donnant à l'art d'Hubert van Eyck une origine septentrionale ou hollandaise, ne peut plus être admise. Car nul n'ignore qu'avant l'exécution de l'*Agneau Mystique,* Hubert avait voyagé dans les pays méridionaux, notamment en Italie et en Espagne. Ce qui est certain, c'est qu'il venait de la Provence lorsqu'il vint se fixer à Gand. Et il y a tout lieu de croire qu'il emprunta, lui aussi, lors de son retour en Flandre, le chemin habituel, la vallée de l'Escaut. Grâce à d'heureuses découvertes toutes récentes, faites sur place, j'espère pouvoir prouver bientôt qu'Hubert van Eyck fit ses débuts à Avignon qui, déjà à cette époque, était, comme Gand, un centre d'art incomparable, une véritable manufacture de peintures religieuses. Car il faut observer que les plus purs chefs-d'œuvre de l'école avignonnaise furent reportés, sans aucune preuve d'archive, ou autres, à la date de

1. Voir mon article de la *Revue de l'art* de sept. 1921. On sait, grâce à M. le comte Durrieu, que ce double tableau figure dans l'inventaire mortuaire du duc Jean de Berry, mort en 1416, et doit donc être de quelques années antérieur à cette date.

1475 pour cette seule raison : leurs « hautes qualités artistiques ».

Mais ceci c'est une autre histoire, ou plutôt un chapitre nouveau qui devra être ajouté à l'histoire de l'art français, sous ce titre : l'*École avignonnaise avant les van Eyck*[1].

Une belle étude de M. Salomon Reinach suffirait d'ailleurs à démontrer qu'Hubert van Eyck séjourna en France et qu'il y connut le faste et la richesse des cours, celles des ducs de Bourgogne et de Jean de Berry qui figurent tous les deux sur les volets du rétable de Gand, les *Juges intègres* et les *Milices du Christ*. Le Maître connut d'autres grands de la terre qu'il peignit aussi sur ces mêmes volets, l'empereur de Byzance, Manuel ou Jean Paléologue, le roi d'Angleterre Henri V, et d'autres encore[2]. Van Mander avait signalé déjà la présence traditionnelle du duc de Bourgogne sur l'œuvre des van Eyck, mais c'est par erreur qu'il citait Philippe le Bon qui alors ne régnait pas encore. En réalité, ce serait son père, Jean sans Peur[3], qui fut représenté et figure sans vergogne parmi les Preux, à côté de Charlemagne, de saint Louis et de Godefroid de Bouillon.

La présence du roi d'Angleterre ne doit pas nous étonner, lorsqu'on se rappelle l'ancienne amitié des Gantois pour les Anglais et leur attachement au parti bourguignon, qui était aussi celui du duc de Berry. On sait que c'est grâce à l'aide des Bourguignons que le duc Jean put ressaisir le pouvoir et devenir, pendant quelques années, gouverneur de Paris.

L'examen de l'œuvre si poétique, d'un idéal si élevé, d'Hubert van Eyck, comparée à la partie peinte par Jean, c'est-à-dire aux grandes figures d'un réalisme si saisissant d'*Adam et d'Ève*, nous

1. Ce petit travail paraîtra bientôt, avec les illustrations nécessaires, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*.

2. Salomon Reinach, *Jean VI Paléologue et Hubert van Eyck* (Note lue à l'Académie des Inscriptions le 4 nov. 1910). Voir aussi la *Revue archéologique*, t. XVI, 1910, p. 39 et suiv.

3. J. Six, *A propos d'un repentir d'Hubert van Eyck*. (Gazette des Beaux-Arts, 1904, t. I, p. 177 et suiv.) et les *Portraits de princes sur le polyptyque des van Eyck*, Revue archéologique, 1911, p. 401 et suiv.

fait encore une fois toucher du doigt les différences qui s'observent à cette époque entre les deux esthétiques françaises et flamandes, qui coexistaient à Gand au moment où apparut l'*Agneau mystique.*

Les traditions françaises dans les peintures de la Boucherie. — Ces traditions persistèrent. Elles s'observent encore à Gand, après la mort d'Hubert, survenue en 1426, c'est-à-dire vers l'époque où Jean van Eyck, valet de chambre de Philippe le Bon, vint fonder à Bruges l'école flamande proprement dite. Très visibles dans le rétable de l'*Agneau,* on les retrouve encore dans l'œuvre du pseudo Maître de Flémalle, dont l'esthétique prit certainement naissance dans l'entourage d'Hubert van Eyck, soit à Gand, soit à Avignon. Ici encore, nous pouvons en donner, pour ce qui regarde Gand, une preuve certaine. Des peintures murales, exécutées à l'huile, existent encore sur une des parois de l'ancienne Boucherie et elles présentent les principaux caractères des œuvres attribuées au maître apocryphe. On en connaît aussi en France deux chefs-d'œuvre assez dissemblables, la *Nativité* de Dijon et la *Vierge glorieuse* d'Aix-en-Provence. La peinture de la Boucherie de Gand représente, comme à Dijon, une *Nativité,* et les deux œuvres offrent à première vue les plus grandes analogies. On en connaît l'auteur, un Gantois, Nabur (Nabuchodonosor) Martins, ainsi que la date de son exécution, par une inscription flamande encore conservée : On y lit :

« A fait faire Jacques de Ketelboetere en l'année de notre seigneur, alors qu'on écrivait MCCCCXLVIII. » (1448).

A l'exemple d'Hubert van Eyck et des autres peintres gantois de son temps (voir le double tableau de Pétrograd), Nabur Martins a étagé sa composition en hauteur. A l'avant-plan, à gauche, le duc de Bourgogne (qui était comte de Flandre) Philippe le Bon, suivi de son fils, le comte de Charolais, le futur Charles le Téméraire, tous deux en armures, recouverts en partie de riches tabards blasonnés à leurs métaux et couleurs ; à droite, son épouse,

Isabelle de Portugal, en robe d'apparat damassée, suivie d'Adolphe de Clèves, seigneur de Ravenstein. Tous ces personnages sont à genoux, de grandeur naturelle et accompagnés de leurs armoiries, ce qui rend leur identité absolument certaine. Quelques-uns de ces écus armoriés sont tenus par des anges à la mode française. Et selon l'usage, l'or et l'argent y sont prodigués. On en a mis non seulement sur les armoiries, mais aussi sur les ornementations des armures et des vêtements masculins et féminins. Des rayons dorés partaient de la partie supérieure de la peinture, partie disparue, où se trouvait Dieu le Père, à mi-corps, également couvert de riches ornements et la tête coiffée d'une couronne ou tiare, le tout doré, argenté et enrichi de joyaux. L'Enfant Jésus est aussi entouré de rayures rayonnantes dorées. Plus haut, au milieu, se trouve le donateur Ketelboetere, modestement à genoux, vu de dos et de proportions plus petites, accompagné d'anges eyckiens. Au centre de la composition, au troisième plan, se passe la scène de la *Nativité*, avec la Vierge agenouillée devant l'Enfant, ainsi que Joseph, qui tient une chandelle comme à Dijon. H. Hymans compare Isabelle de Portugal à un portrait adjugé à la fin du XIX[e] siècle, au prix de 20.000 francs, à la vente de Nieuwenhuys, au baron de Rothschild. Il passait à tort pour une œuvre des van Eyck, mais, en réalité, était du Maître de Flémalle. Il compare, lui aussi, la peinture gantoise à la *Nativité* de Dijon, « la plus importante de ses œuvres connues ». Comme à Dijon, il y reconnaît « la présence de Zélémie, montrant sa main paralysée et portant un turban, ce qui vaut plus qu'une apparence fortuite.

Effectivement, sur les deux peintures, on observe chez la Vierge les mêmes cheveux dénoués et flottant sur le dos ; l'une et l'autre sont drapées dans ce manteau blanc reflété d'azur, si caractéristique dans l'œuvre de Flémalle. L'Enfant-Jésus nu présente, ici comme là-bas, une pose également contorsionnée.

Un dernier mot. — Ne faut-il pas conclure de tout ceci, avec M. André Michel, que « s'il est une vérité que l'expérience, la

science et l'érudition aient établie et vérifiée, c'est que les générations spontanées ne s'observent pas plus dans l'art que dans la nature... que les grands génies (les van Eyck) sont venus,... qu'ils ont donné une forme définitive, une consécration, à ce que d'autres avant eux, obscurément, lentement, avaient recherché, pressenti, désiré, préparé [1] ». L'esthétique des van Eyck fut la résultante naturelle et logique d'une longue évolution qui prit naissance en France [2]. M. Fierens Gevaert, dans un de ses discours, nous a parlé avec éloquence « de ces sublimes images de pierre taillées aux flancs des cathédrales de Chartres, d'Amiens et de Reims, de ces images, qui se continuent dans l'assemblée terrestre de l'*Agneau mystique*... » Il y voit, comme nous, une influence française, puisqu'il affirme « qu'on doit tenir les van Eyck pour *francophiles* ». Pour ce qui regarde les influences françaises sur la sculpture belge au XIIIe et au XIVe siècles, celles-ci existent. M. Raymond Kœchlin nous en a donné des preuves irréfutables [3]. J'espère que les preuves nouvelles et inconnues, que j'apporte aujourd'hui, ne vous paraîtront pas moins décisives, pour ce qui regarde la peinture flamande aux XIVe et XVe siècles :

Il faudra désormais considérer l'esthétique flamande, — celle du rétable de Gand, — comme « un rameau de l'art français, qui, transplanté dans le riche terreau du sol de la Flandre y produisit des fruits merveilleux : l'*Agneau mystique* et les œuvres admirables (de mains diverses) du maître de Flémalle, qui suivirent [4]. »

1. André Michel, *Devant l'Adoration de l'Agneau*, Revue hebdomadaire 6 novembre 1920, et Louis Hourticq, lettre non moins affirmative reproduite dans mon étude : *Hubert van Eyck et les peintres de son temps*, p. 54.
2. Max Dvorak, *Das Ratsel der Kunst der Brüder van Eyck*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 1903.
3. Raymond Kœchlin, *Les influences françaises dans la sculpture belge*, aux XIIIe et XIVe siècles. (Gazette des Beaux-Arts, 1903.)
4. L. Maeterlinck, *La peinture flamande avant les van Eyck* (Revue de l'art ancien et moderne, sept. 1921).

ARTISTES ITALIENS EN AUTRICHE

COMMUNICATION DE M. ENRICO MORPURGO

La storia dell' arte italiana in Austria non offre soltanto la possibilità di integrare la personalità di alcuni artisti e di aggiungere nuova gloria all'arte ; essa permette pure di seguire passo passo lo sviluppo del gusto francese e di studiare il conflitto che sorse in terra neutrale tra il rococò invadente ed il barocco tradizionale.

I contrasti e le lotte, dopo lunghi e tenaci lavorii, nei quali francesi e italiani si combattevano (ed ogni vittoria ed ogni sconfitta era un palazzo !), portarono — grandemente influiti dalla corrente politica — a dei risultati che variano a seconda del paese ; nelle terre degli Absburgo il rococò non si insinua nel popolo, mentre in Germania, e specialmente in Baviera trionfando, porta una nota gaia e chiassosa anche nelle più recondite chiese di campagna.

In Austria, durante il rinascimento, osserviamo per la prima volta l'influenza esercitata dall'arte italiana. L'idea travolgente muta la vita e porta luce, aria e gaudio nelle strette città gotiche e nelle menti ottenebrate dal misticismo. Agli inizi qua e là si mostra titubante.

Un ignoto, certamente lombardo, rompe il fianco della chiesetta del Salvatore a Vienna e costruisce un ingresso un po' indeciso. La temerità dell'artista non trovò imitatori. Ma due elementi storici cooperarono validamente al trionfo del rinascimento.

Anzi tutto, la minaccia turca che in Austria assumeva importanza decisiva, poi il concilio di Trento che permise al popolo un contatto con le correnti artistiche e spirituali italiane.

Chiamati dall' imperatore per munire i confini minacciati, numerosissimi ingegneri di opere fortificatorie vennero dall' Italia. Durante le lunghe tregue concesse dalla guerra, essi costruirono ville, chiese, palazzi. Citerò soltanto i più noti : Spicca tra questi Pietro Ferabosco, nato nel 1512 (?) a Laino. Nel 1552, per incarico del Duca d'Austria, fortifica il castello imperiale a Vienna e ne affresca le stanze di sua mano. Non per questo lavoro, ma per la costruzione della villa imperiale, detta « Neugebäude », il nome di Pietro Ferabosco è rimasto celebre. L'enorme palazzone, cinto di mura e di torri, ricco di acque e di giardini, forse per poco non rivoluzionò la storia dell'arte.

L'imperatore Massimiliano II. volendo gareggiare in splendidezza con le corti d'Italia, incarica gli ambasciatori di mettersi a contatto con celebri artisti e di convincerli a varcare le Alpi. Ippolito d'Este lo aiuta nella ricerca e gli invia alcuni progetti ; l'ambasciatore veneziano, già nel 1566, manda a Vienna l'architetto Alessandro Piccarone della Mirandola con una lettera di presentazione. Più convincente era l'acquisto fatto dall'ambasciatore romano. Questi, il conte Prospero d' Arco, a contatto sempre con i migliori artisti d'Italia, persuade nientemeno che Salustio Peruzzi, figlio di Baldassare, a presentarsi dall'imperatore. Li 5 Giugno 1568, ospite riveritissimo, Salustio arriva a Vienna. Che cosa fece a Vienna ? — Non si sa. Forse è lui che fece il primo progetto del « Neugebäude ». Certamente egli non ne è l'esecutore, poichè di lì a non molto lo incontriamo a Graz.

L'imperatore vuole altri artisti ancora. Si scrive al Palladio, ad Alessandro Vittoria, al Giambologna : nessuno vuol prender stabile dimora in Austria. Nel 1570 i lavori del « Neugebäude » sono in pieno corso : Ferabosco è l'architetto ; Antonio Postica, scultore, Ottavio Baldegora, architetto, Giuseppe de Vico, fonditore, e Giulio Licinio Pordenone, pittore, sono i collaboratori. A decine

si incontrano i nomi di italiani. Il figlio dell'imperatore, Rodolfo II. è in rapporti diretti col Vignola.

La nuova vita si agita nelle vene del sorgente impero. Il desiderio d'arte e di cultura italiana è in tutti. Incontriamo Pietro Ferabosco in Stiria, e dopo aver costruito il castello di Pressburgo ed ultimato il Belvedere e il castello di Praga, a Graz ove progetta la reggia.

Incalcolabile è il numero degli italiani che lavorarono in Stiria. Qui troviamo Antonio della Porta, Pietro de Lancio, Andrea Maderini, Francesco Teobaldi, Antonio de Verda, Bartolomeo Viscardo e finalmente gli Aglio, gli Spazio, i Canevale e i Carloni.

In Stiria il rinascimento radicò profondamente. Alessandro de Verda, tra il 1587 e il 1592, costruì il magnifico mausoleo di Sekkau sfoggiando tal esuberanza di marmi e di bronzi, da fruttargli un processo per sperpero.

Nella capitale due famozi edifizi attestano l'attività svolta dagli italiani. Giovanni Pietro de Pomis, nato verso il 1565 a Lodi, architetto di corte e ingegnere alle fortezze di Gradisca, Gorizia, Trieste e Fiume, progetta e dirige i lavori del mausoleo di Ferdinando tra il 1614 e 1622. Semplice e severo, il mausoleo attesta la perizia del Pomis, frenata soltanto dalla mancanza di denaro. L'altro edifizio è il palazzo del Governo, progettato e in parte costruito da Domenico D'Aglio dal 1558 al 1563, nel qual'anno, morto l'Aglio, Pietro Tade ne assume la direzione. La gaiezza del palazzo contrasta con il clima rude della città. Ma nel rinascimento, anche i paesi nordici vogliono loggie inondate di aria e di sole. La lontana Cracovia, nel suo « Wawel », apre un cortile con snellissime arcate. La città ebbe il suo gioiello nella cappella dei Jagelloni, edificata nel 1520 da Bartolomeo Berecci fiorentino. Questo lavoro di squisito buon gusto lo pone tra i migliori architetti del suo tempo. La sua cappella, tenuta in finitissimo stile toscano, proporzionata, linda e sorridente, è certamente la più graziosa opera del rinascimento nelle terre della cessata Monarchia.

La città che più d'ogni altra vanta bellezza di edifizi, è la Roma tedesca, Salisburgo, che inizia con Vincenzo Scamozzi il periodo del suo risveglio. La città, piazza forte del potere cattolico contro la Riforma, salì sotto la guida dei Cardinali, Principi e Arcivescovi inviati direttamente da Roma, a grandissima fama. Con i Cardinali vennero poeti, artisti e usi italiani. Wolf Dietrich nel 1604 chiama a sè Vincenzo Scamozzi e gli commette la costruzione di un duomo che superasse quello di San Pietro. Nel 1611 si pone la prima pietra; ma nello stesso anno Wolf Dietrich, dopo una battaglia sfortunata prigionero dei Bavaresi, muore. Il successore, Marco Sittico, un italiano, desideroso di veder presto finito il duomo, incarica l' architetto Santino Solari di ridurre il progetto dello Scamozzi. Questi risolve il problema con innegabile genialità. Bellissima è la facciata, con le marcate divisioni orrizontali e il forte contrasto chiaroscuro delle finestre incavate. Non inferiore è l' interno magistralmente proporzionato. Qui si respira un'aria che non è tedesca. Erano pure italiani i collaboratori : Arsenio Mascagni e Antonio Solari pittori, gli stuccatori, dei quali non conserviamo il nome, e infine Antonio Daria, scultore. Di questo ultimo sono le stupende arcate che cingono la piazza del duomo e la fontana di corte fatta tra il 1656 e il 1667.

Ritorniamo a Vienna. Dopo molti anni, al posto di Pietro Ferabosco troviamo un altro italiano : Lodovico Ottavio Burnacini, che eresse la colonna votiva sul « Graben » e il tratto leopoldino del castello imperiale. È poca cosa, poichè le sue luminarie e i suoi scenari famosissimi allora in tutta Europa, sono da lungo tempo spariti. Un po' alla volta, nella piccola Vienna del 1700 vennero i fratelli trentini Strudel, tutto un ramo della famiglia Galli-Bibiena, lo scultore veneziano Giovanni Giuliani, il Padre Pozzo e infiniti altri, che formano il primo nucleo di artisti con tendenza barocca. Nella serie infinita di artisti italiani in Austria tra il 1650 e il 1750 sceglierò soltanto tre architetti e rapidamente dirò delle loro opere principali.

Il primo è Carlantonio Carlone, milanese. Dopo un breve sog-

giorno a Vienna è chiamato a Garsten, ove coadiuvato dal fratello Giambattista, tra il 1677 e il 1691 erige la chiesa e il convento, distrutti da un incendio. La portentosa vigoria della chiesa, saldamente piantata sui pilastri ciclopici, caratterizza lo stile dell'architetto, sempre nuovo e potente nelle sue chiese a Schlierbach, Baumgartenberg, Kremsmünster. Chiesa e convento di San Floriano sono il suo capolavoro. L'aspetto esterno è modesto e riposato come se non volesse richiamare l'attenzione. Ma lo scalone interno aperto e ventilato, ride e respira nella sua grazia squisita. Anche la chiesa, simile a quella di Garsten, meno robusta ma più ricca di particolari, è tutta un ritmo di linee e di colori. Nella sala festiva, che il Carlone morto nel 1707 non potè più compire, v'è un affresco allegorico al di là dell' architettura speciosa, in un cielo quieto e luminoso, il migliore lavoro di Bartolomeo Altomonte.

Il secondo architetto che ritengo doveroso menzionare, è Giovanni Luca da Hildebrand. Figlio di madre italiana e di padre tedesco, nacque li 1668 a Genova e compì gli studi a Roma. Il principe Eugenio di Savoia che lo ha architetto militare nel suo esercito, lo conduce seco a Vienna. Qui, per citare soltanto le opere maggiori, il Hildebrand costruì il palazzo Daun-Kinsky, che rivela di fronte all'architettura solita viennese tutt'un altra mentalità. Il Carlone ci teneva a marcare l'ossatura architettonica ; qui invece tutto è leggerezza e leggiadra. Più strano del palazzo Kinsky, più ricco e maestoso, è il Belvedere costruito per il principe Eugenio. Il palazzo è solo, isolato tra il verde ed ha l'uniformità delle linee interrotte dagli sbalzi del tetto. Le due facciate, completamente differenti tra loro, e il fianco tradiscono una vitalità esuberante. Non si puo fare a meno di sospettare che il Hildebrand abbia attinto a delle fonti francesi. Il principe, contrariamente all' alta nobilità, non osteggiava l'arte francese. Lui chiama a Vienna Louis Dorigny, Ignace Parrocel e Claude Le Fort du Plessy ; Conobbe il suo buon gusto Voltaire, che disse : « Apprezzò l'arte in un paese ove questa non è coltivata. » Degli artisti italiani chia-

mati a Vienna dal principe sabaudo noteremo soltanto : Domenico Parodi, che gli scolpì sette statue, Francesco Solimena che affrescò due sale del Belvedere, Giovanni Stanetti, scultore, Marcantonio Chiarini, pittore, Gaetano Fanti, ordinatore della raccolta Liechtenstein e biografo di molti artisti contemporanei e in fine il ticinese Santino Bussi, magnifico stuccatore.

Intanto il Hildebrand, finito il Belvedere (1723) e sofferte alcune angherie da parte della corte, abbandona Vienna. Anima randagia, lo incontraremo a Linz, a Salisburgo, a Göttweig e in Germania. Indicibile l'attività del meraviglioso architetto in questi anni tormentosi : per gli arcivescovi di Salisburgo progetta alcune opere fortificatorie, la Residenza e il Mirabello. Il progetto di Göttweig è concepito con larghezza cesarea. Ma la mancanza di denaro interrompe la costruzione all' inizio. Fortuna volle che l'imperatore gli concedesse il titolo di primo architetto di corte e lo richiamasse a Vienna, ove li 16 novembre 1745 morì.

Del terzo architetto, Donato Felice D'Aglio, nato verso il 1690 a Milano, due sole opere ci sono rimaste : la chiesa delle salesiane a Vienna e il convento di Klosterneuburg, che, come Göttweig, rimase un torso. Venticinque anni di lavoro ininterrotto portarono a compimento la quarta parte soltanto del progetto. Questa basta per caratterizzare la robustezza dell'artista. Il suo edificio è semplice e vigoroso, meno che nelle cupole ove si accentua una tendenza alla maestosità. L'architetto progettò pure di propria mano l'arredamento interno.

Nella Vienna quieta e allegra che Bernardo Bellotto illustrò in numerosi quadri architettonici, rapidamente si mutarono le condizioni politiche. L'imperatore Francesco I. di Lorena condusse seco dalla patria francese una serie di architetti e disegnatori che avebbero dovuto trapiantare in Austria le conquiste del rococò. Ma esso non entra nella grazia del popolo. Eccezione fatta di alcuni arredamenti nei castelli imperiali e della *Cacciata degli angeli* del colonnello d'Avrange nella chiesa di San Michele, l'unica opera veramente tutta rococò in Austria è la chiesa di Wilhering ;

ma anch' essa è opera di italiani. La decorazione interna risale a Andrea Altomonte ; i dipinti a Martino e Bartolomeo Altomonte. E nulla più ! Il rococò è venuto troppo tardi per potersi sviluppare. Nè valsero gli sforzi dell' imperatore che favorisce l'imigrazione degli artisti francesi (Jadot de Ville Issey, Roslin, Liotard, Gabriel Bertrand, Charles de Moreau, ecc...) Tutti continuano a servirsi degli artisti italiani ; anche l'imperatrice, che a Nicolô Pacassi, goriziano, ordina di finire il castello di Schœnbrunn.

Il rococò in Austria ha vita brevissima. Il neoclassicismo avanza vittorioso. Uno strano destino volle, che apostoli delle nuove idee nate in Francia, fossero proprio italiani. Isidoro Marcello Cannevalle, dopo aver compiuti gli studi in Francia, architetto nell'esercito austriaco, costruisce l'Accademia Giosefina, che è uno strano impasto di decorazione barocca e classicista. Ma presto lo stile impero trionfa : Giacomo Quarenghi, già architetto di Caterina II. il costruttore di Zarkoje Selo e di Peterhoff, di passaggio per Vienna, disegna per Maria Beatrice di Modena una serie di sale. Il Quarenghi, al suo tempo esaltato più del Palladio, è uno dei pochi che intuirono il significato del risveglio classicista e che seppero dargli un po' di anima e di movimento.

L'ultimo artista italiano a Vienna è Pietro Nobile. Lo stile impero in lui perdette ogni risorsa. Il suo *Tempietto di Teseo* a Vienna è uno scatolone inospitale. Le sue cose migliori sono in Italia : il faro di Salvore, Sant' Antonio nuovo di Trieste e la chiesetta di Pirano.

Così, di corsa, saltando nomi che pur meriterebbero menzione, ricordando soltanto opere cardinali, sono arrivato alla fine della mia esposizione. Quante cose ci sarebbero ancora da dire e quante cose non si sanno ancora ! Negli archivi austriaci colonne di documenti inesplorati attendono.

L'INFLUENCE FRANÇAISE SUR L'ART DANOIS PENDANT LE RÈGNE DE LOUIS XIV

COMMUNICATION DE M. OTTO ANDRUP
Conservateur du Musée de Frederiksborg.

Au XVIe siècle, en raison de la Réforme, la vie spirituelle aussi bien que matérielle avait été dominée, au Danemark, par les centres luthériens d'Allemagne. Au XVIIe, la guerre de Trente ans amena l'influence de la Hollande. Ce fut la reine Sophie-Amélie de Brunswick qui fit connaître la civilisation française dont elle était éprise. En feuilletant les documents émanant de son cabinet et de sa chancellerie, j'ai trouvé les preuves des plus curieuses de l'intérêt qu'elle éprouvait pour la vie parisienne. Elle donne à son ambassadeur en France les ordres les plus précis pour qu'il lui fournisse des informations détaillées sur les dernières modes adoptées par la Cour : « Il faudra, écrit-elle en 1666, vous enquérir de quelle façon les alcôves sont faites, si une balustrade d'argent est en usage ou bien si l'alcôve est entièrement en bois doré. » Un certain abbé Paume était son commissionnaire en livres. Plus d'une fois, l'ambassadeur reçut mission de lui faire parvenir des modèles de coiffures, des toilettes et même des meubles, même, finalement, de lui procurer une femme de chambre, Mademoiselle de La Rose, capable d'empeser le linge, de broder des mouchoirs et de dresser

des coiffures tant à la Turque qu'à l'Égyptienne avec une natte, ainsi qu'à la Française.

Peu à peu, on rencontre à Copenhague un effectif complet d'ouvriers et d'artistes français qui travaillent pour la reine : des ébénistes, des tapissiers comme Dagereau ; des sculpteurs et stucateurs comme C. L. Coffre ; des jardiniers, tel François Bernie, appelé pour aménager des parcs à la Française ornés de jets d'eau inventés par Pierre Grandmaison ; des architectes comme ce Michel Le Roi employé au Château-Neuf de la reine ; enfin, des peintres comme Nicolas Valeri.

Malheureusement, rien ne subsiste de ces créations. Ainsi que vous le disait, il y a deux jours, mon distingué maître et collègue, le savant M. Karl Madsen, la plupart des monuments d'art français en Danemark ont subi le sort des châteaux royaux et, notamment, de Sophie-Amalienborg. Un incendie, peu d'années après la mort de la reine, détruisit ce palais avec les trésors qu'il contenait. Rien n'a survécu. Mais les inventaires qui ont été conservés nous donnent une idée du caractère de la reine. Sa bibliothèque renferme une grande quantité de livres religieux hérités de la duchesse, sa mère ; mais les acquisitions de la reine elle-même concernent des ouvrages espagnols et italiens (le *Décaméron*, par exemple), une centaine de livres français, Scarron, Corneille et Molière tellement goûté de la reine qu'elle a acheté deux exemplaires de ses comédies. Même, il est curieux de le constater, le seul ouvrage dont on trouve trois exemplaires chez cette reine, mariée à un prince jaloux, non sans motifs d'ailleurs, c'est le *Cocu imaginaire*. La reine entretenait aussi une troupe de comédiens français, nommés Pilloy, de la Garde, Beaucoqs, Rosidor, etc...

Mais les chefs-d'œuvre d'un artiste français, exécutés au Danemark pour cette princesse, existent encore. Je veux parler des miniatures sur émail par Paul Prieur. Fils d'un joaillier de Paris portant le même nom et de Marie de Mahis dont le père était greffier du bailliage de Gien-sur-Loire, il fut élevé à Genève jusqu'en 1640. Ensuite, il travailla en France où il exécuta une miniature

de Fouquet demeurée célèbre, et en Espagne où Philippe IV posa devant lui. Appelé au Danemark vers 1660, il fut, pendant une vingtaine d'années, au service des rois de ce pays ; il se rendit, sur leur ordre, dans les capitales d'Angleterre et de Pologne, dont les souverains eurent leurs effigies peintes par lui en des miniatures sur émail à fond d'or qui sont conservées au château de Rosenborg. Elles peuvent rivaliser avec les œuvres de Petitot, sinon par la finesse, du moins par la technique. Après la mort de son mari, Frédéric III, la reine Sophie-Amélie tint une cour brillante à Copenhague et, dans sa politique extérieure, elle agit toujours en faveur de la France.

Elle eut pour lui succéder Charlotte-Amélie, née princesse de Hesse-Cassel. Protestante et apparentée à plusieurs des grandes familles françaises comme celle des princes de Tarente, elle fut une protectrice toute désignée pour ses coreligionnaires obligés de fuir la France. Citons les orfèvres parisiens Lenoir, le peintre Guillon, le miniaturiste Augustin du Chastel, enfin le célèbre émailleur Josie Barbette, né à Strasbourg, qui arriva en 1685 à Copenhague où il mourut en 1731. Il a exécuté des miniatures sur émail, remarquablement fines et délicates, dont s'enorgueillissent plusieurs collections danoises.

On ignore le lieu de naissance du sculpteur Abraham César Lamoureux ; rien ne prouve que ce soit Lyon, comme on l'a affirmé. Il est arrivé au Danemark par la Suède. Le nom familial qu'il partage avec son frère Claude indique son origine française. De 1685 à 1692, il travailla pour le roi et il exécuta, entre autres, la grande statue équestre de Christian V sur la Place royale de Copenhague.

Le plus célèbre de ces artistes français qui se soient expatriés à cette époque, est le peintre Jacob d'Agar. Dans les archives de l'église française à Copenhague, j'ai trouvé plusieurs documents inédits concernant sa famille. Né à Paris en 1642, il appartenait à une bonne famille. Certains de ses frères et cousins furent ingénieurs militaires et mousquetaires du Roi. Élève de Vouet, il

épousa, vers 1667, Marie Picard, fille de Jean-Michel Picard, peintre ordinaire du Roi. Il fut très lié avec son beau-frère, le peintre Silvain Bonnet, avec un autre peintre, Pierre Bedeau, et avec le maître-fondeur Jean Choisi. Il entra à l'Académie de peinture, le 3 août 1675, après avoir peint les portraits de Girardon et d'Anguier. Veuf, il épousa en secondes noces Madeleine Le Jeune, veuve du sieur Jean Berthelin, de Quévilly près Rouen.

Sa religion lui valut la défaveur du roi. Le 31 janvier 1682, il fut exclu de l'académie. Mais, depuis 1677 ou 1678, il était passé en Angleterre où il avait su se faire apprécier des cercles légèrement équivoques de la Cour de Saint-James. Sa fille, Marie, fut baptisée à Londres, en 1678, par l'évêque de Londres. Son fils, Jacques, eut le duc de Montmouth pour parrain en 1681. C'est pour les favorites de Charles II que Jacob d'Agar a travaillé; je connais notamment de lui plusieurs portraits de la duchesse de Portsmouth. En 1683, parmi les peintures qu'il envoya au roi de Danemark comme échantillons de son savoir-faire, il y avait un grand tableau représentant le duc de Richmond à cheval. Ce tableau fut acheté par le roi ; mais, par la suite, à la tête du duc de Richmond fut substituée celle de son fils naturel, le comte de Guldenlove.

D'Agar, las de vivre en Angleterre, réussit, par l'ambassadeur de Danemark, à entrer au service du roi de ce dernier pays. Le 24 novembre 1683, il fut nommé premier peintre du roi et gentilhomme de la Cour. Délégué par ses coreligionnaires, il fit plusieurs voyages au Brandebourg pour quêter. Je crois avoir vu, dans des châteaux de Prusse, des portraits de princes de Brandebourg peints par lui. Il mourut à Copenhague en 1715. Nous avons dans cette ville un portrait de sa première manière et qui a tout le caractère séduisant de l'art français. A Londres, il subit l'influence de Van Dyck ou de son successeur Peter Lely ; il a perdu l'accent sincère et humain qui, à toutes les époques, a été le don merveilleux de l'art français.

Je nommerai un autre peintre français, Benoît Coffre, bien que lui soit né et ait passé son enfance et presque toute sa vie au Dane-

mark. Fils du sculpteur de la Reine, C. L. Coffre, dont j'ai parlé, il fut envoyé à Paris ; il étudia à l'académie où, en 1692, il reçut le premier prix de peinture. De retour au Danemark, le roi en fit son peintre habituel ; Coffre décora, énorme travail, les plafonds du château royal. Ses compositions sont harmonieuses et vivantes, dans le sentiment des œuvres françaises de cette époque que nous jugeons si admirable. En possession de tous ses moyens, il a fait preuve d'une technique telle qu'on n'en a pas rencontré dans notre pays. Malheureusement, il vécut accablé de soucis : pauvre et malade, il mourut en 1722.

Voici, en peu de mots, ma conclusion : grâce à l'admiration de la reine Sophie pour la France, en retour de l'hospitalité qu'elle accorda à plusieurs artistes et ouvriers français, dont certains tout à fait distingués, fuyant la violence faite à leur foi religieuse, ces maîtres ont fait un don à mon pays dont l'art avait appris déjà chez les Néerlandais le sentiment de la vérité et de la vie réelle ; ils ont éveillé chez mes compatriotes le goût d'un art élégant et brillant, de la composition et de l'harmonie des couleurs. L'influence de leurs œuvres a été, pendant des siècles, considérable.

Avec admiration et avec gratitude, nous avons, nous Danois, reçu ces témoignages du goût de la France. Nous savons en effet que ce grand et doux pays, fut-il ensanglanté par les plus dures épreuves, a toujours trouvé le moyen de donner à l'humanité ses joies les plus nobles et les plus élevées, dont son art, toujours vivant et lumineux, contient la précieuse essence.

ŒUVRES D'ART EXÉCUTÉES EN FRANCE AU COURS DU XVIIe SIÈCLE POUR LES PRINCES DE BOURBON-SOISSONS ET DE SAVOIE-SOISSONS

COMMUNICATION DU COMTE ALESSANDRO BAUDI DI VESME

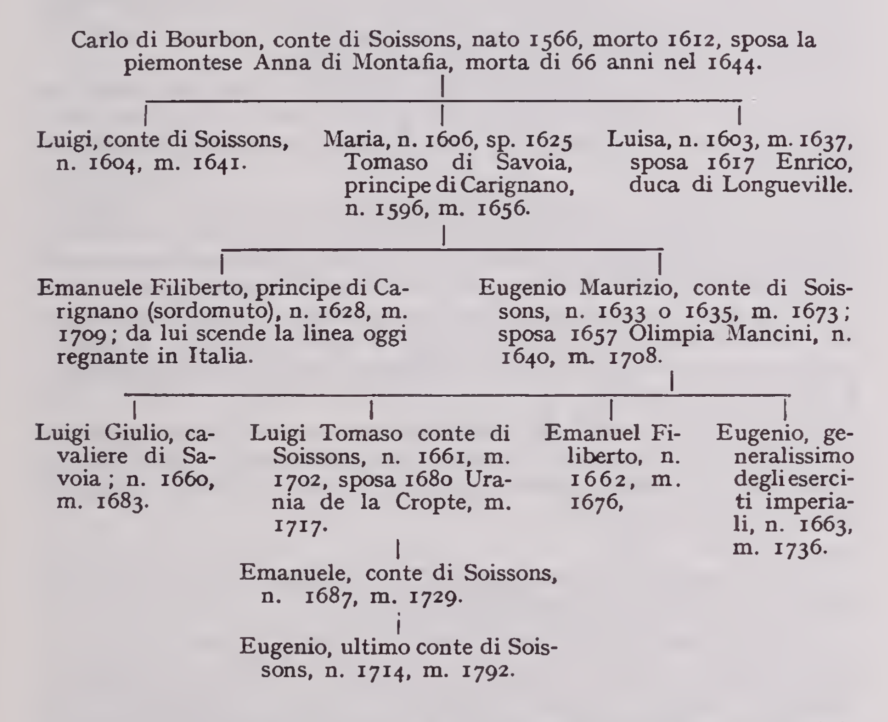
Directeur de la Pinacothèque royale de Turin.

Pubblichiamo alcuni documenti, sinora affatto sconosciuti, che si riferiscono a cose d'arte commesse a diversi pittori e scultori dei principi di Bourbon-Soissons e di Savoia-Soissons ed eseguite in Francia durante il secolo XVII°. Gli originali di questi documenti si trovano nell' Archivio di Stato in Torino.

Mentre la storia .del ramo primogenito della Casa di Savoia, che regnò sino alla morte di Carlo Felice (1831), è conosciutissima, troppo poco note sono le vicende di alcuni rami cadetti di essa, ad esempio, dei rami dei Savoia-Nemours e dei Savoia-Soissons, i quali fiorirono quasi sempre all' estero e particolarmente in Francia. Eppure, parecchi principi di questi due rami ebbero, sia per i fatti politici e militari ai quali presero parte, sia per le loro relazioni con personaggi eccelsi, sia per le cospicue parentele da loro contratte, un'importanza tale, ch' è da rimpiangere che

nessuno storiografo abbia assunto l' impresa di trattarne in modo speciale, — troppo scarso essendo ciò che ne scrissero Domenico Perrero, Gaudenzio Claretta e pochi altri.

L'avvenimento da cui ebbe origine la fusione dei Bourbon-Soissons con i Savoia-Soissons è il matrimonio, celebratosi nel 1625, di Tomaso principe di Carignano, quarto figlio di Carlo Emanuele I duca di Savoia, con Maria di Bourbon-Soissons. Giudichiamo opportuno il presentare qui un estratto degli alberi genealogici dei Bourbon-Soissons e dei Savoia-Soissons, grazie al quale si potrà comprendere meglio chi fossero le persone menzionate nei documenti :



I conti di Soissons avevano la loro principale dimora a Parigi, nel grandioso « Hostel de Soissons », fatto edificare della regina

Caterina de'Medici, con disegno dell' architetto Jean Bullant, sul terreno dove già Amedeo VI conte di Savoia aveva, nel secolo XIVº, posseduto un palazzo; l' « Hostel de Soissons » fu demolito nella seconda metà del secolo XVIIIº, ed ora non ne rimane che una colonna. Sullo spazio ch' esso occupava fu costrutta la « Halle aux blés » e vedesi ora la « Bourse du Commerce ».

Ecco ora i documenti :

(I.) — 1609. — « A Jean Mathieu peintre, la somme de 54 livres pour avoir preparé doré et azuré six chaises et six escabeaux pour le cabinet de Madame a Paris [1]. »

(II.) — 1609. — « A Jean Mathieu peintre à Paris, la somme de 66 livres pour avoir peint et doré un pacquet de lis qui sert en la chambre d'esté de Madame, prix par elle faict avec le dict Mathieu. »

(III.) — 1610. — « A Martin Dehays peintre a Paris, la somme de 100 livres pour la peinture d'un tableau en arcade qu'il a faict pour commandement de Monseigneur au cloistre des Freres Mineurs de Nigars [2] (?). »

(IV.) — 1613. — « A Jean Mathieu peinctre, a Paris, la somme de 673 livres 17 sols pour painctures et dorures qu'il a faictes en la chambre et logement de Madame, revenant a 48 toises trois quarts, ung pied et trois quarts de pied, a raison de 13 livres pour chacune toise... »

(V.) — 1613. — « Au dict Mathieu, la somme de onze centz livres pour avoir peinct la grande salle du logis de Madame, suivant le marché qu'elle en avoict faict avec le sieur Mathieu passé par devant Brigues notaire le 28 apvril 1613 [3]. »

(VI.) — 1613. — « Au dict Mathieu la somme de 150 livres que Ma dicte dame luy auroit ordonné pour les painctures et ouvrages qu'il auroit faict en la dicte grande salle, outre celles qu'il estoit obligé de faire par le dict marché. »

1. Non rinvennimmo notizie su questo Jean Matthieu, il quale, d'altronde, pare fosse un artefice di non gran levatura.

2. Di Martin Dehays taciono tutti gli scrittori a noi noti.

3. Non abbiamo mancato di far ricerca a Parigi dell' atto notarile qui citato, ma fu, pur troppo, inutilmente. Il notaio che il nostro documento chiama « Brigues » è forse un « Bigre », del quale ancor oggidi si conservano i minutari in Parigi presso M. Collet. Ma il registro degli atti rogati dal Bigre nel 1613 è rimasto introvabile. Però da un elenco annuale dei suoi atti appare la strana coincidenza che appunto il 28 aprile 1613 il Bigre rogò un atto per l'ambasciatore di Savoia a Parigi.

(VII.) — 1613. — « Au dict Mathieu, encore la somme de 320 livres pour autres ouvrages painctures dorures par luy faictes... »

(VIII.) — 1614. — « A Jean Mathieu peintre, la somme de 80 livres pour avoir painct doré deux banderolles pour les trompettes de la Compagnie des Gendarmes de Monseigneur. »

(IX.) — 1614. — « A du Motier peinctre a Paris la somme de 44 livres 8 sols pour ung portraict et ung crayon de Monseigneur qu'il a faicts et qui ont esté baillés par Madame a Madame la Princesse d'Orange et a Monsieur Poictevin gouverneur de Monseigneur [1]. »

(X.) — 1616. — « A Jean Mathieu peintre a Paris, la somme de 294 livres pour plusieurs ouvrages de son estat qu'il a faict, tant es cabinets que autres endroits du logis de ma dicte Dame. »

(XI.) — 1617. — « A Cahier peintre, la somme de 129 livres 12 sols, pour un pourtraict de Monseigneur qu'il a faict et livré a Madame et pour une boite a mectre le dit pourtraict, et une bordure [2]. »

(XII.) — 1617. — « A Jean Mathieu peintre, la somme de 50 livres pour ouvrages de son estat pour le service de Madame. »

(XIII.) — 1618. — « A Claude Buyrette, la somme de 45 livres pour trois images de bois qu'il a faicts et livrez, pour mectre au petit oratoire de Madame [3]. »

(XIV.) — 1618. — « A Jean Mathieu peintre, la somme de 623 livres 10 solz pour plusieurs ouvraiges de son estat qu'il a faict pour la personne de Madame en son oratoire et autres lieux de la maison de ma dicte Dame a Paris... »

(XV.) — 1618. — « A Jean Mathieu peintre a Paris, la somme de

1. Si tratta di Daniele Dumoustier, pittore di ritratti, specialmente a pastello, nato a Parigi il 15 maggio 1574, morto il 21 giugno 1646. Egli è il più celebre membro di una famiglia che nei secoli XVI°, XVII° e XVIII° produsse non meno di undici artisti. — Nel caso nostro, per « un portrait » pare debba intendersi un ritratto dipinto ad olio, e per « ung crayon » un ritratto a parecchi lapis di differenti colori che producevano un effetto assai affine al pastello propriamente detto. — « Monseigneur » qui è Luigi di Bourbon, conte di Soissons e fratello di Maria futura principessa di Carignano ; egli era nato nel 1604, perciò quando fu effigiato del Dumoustier egli era soltanto decenne. La principessa d'Orange, alla quale fu donato uno dei ritratti (verosimilmènte quello dipinto ad olio) era Eleonora, figlia del principe Enrico I di Bourbon-Condé ; era nata nel 1587 ; aveva sposato nel 1606 Filippo Guglielmo, principe di Orange, e morì nel 1619.

2. Non troviamo negli scrittori nessuna menzione di Jean Cahier, il quale tuttavia, stando ai documenti, sembra fosse un buon ritrattista.

3. L'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* di Thieme e Becker, Tomo V, p. 212, registra due « Claude Buirette », fratelli, che lavoravano in legno a Parigi nel secolo XVII° ; ma il « Claude Buyrette » menzianato sembra fosse alquanto più anziano di essi.

1048 livres 8 solz, tant pour un grand tableau du couronnement de la Vierge que Madame a donné a l'eglise des Capucins de Dreux que autres ouvraiges de son estat qu'il a faict pour le service de ma dicte Dame et de Monseigneur. »

(XVI.) — 1618. — « A Pierre Colot sculpteur a Paris, la somme de 331 livres pour les ouvraiges de sculpture qu'il a faicts au portrait de la maison de Madame a Paris [1]. »

(XVII.) — 1619. — « A Jean Mathieu peintre a Paris, la somme de 352 livres 2 solz pour plusieurs ouvraiges qu'il a faicts en la maison de Madame a Paris. »

(XVIII.) — 1619. — « A Jean Mathieu peintre, la somme de 2056 livres 10 solz pour plusieurs ouvraiges de son estat qu'il a faicts... es cabinets de Madame et un tabernacle que ma dicte Dame a donné aux Capucins de Dreux, et autres ouvraiges. »

(XIX.) — 1620. — « A Jehan Mathieu pintre a Paris, la somme de 239 livres pour plusieurs ouvrages qu'il a faict en la maison de Madame a Paris et pour le service de Monseigneur. »

(XX.) — 1620. — « A Jehan Mathieu pintre a Paris, la somme de 3000 livres pour les ouvrages de peincture qu'il a faicts en une galerie basse de la maison de Madame a Paris qui regarde sur les jardins es annees 1619 et 1620. »

(XXI.) — 1620. — « A Barthelemy Tremblay sculpteur du Roy, la somme de 2700 livres pour la construction d'une fontaine qu'il a faite dans le petit jardin de la maison par dedans l'encene (?) du bassin qui est dans le petit jardin [2]. »

(XXII.) — 1620. — « Au dict Mathieu peintre, la somme de 498 livres 3 sols pour ouvrages qu'il a faicts en la grande salle et chambre du corps du logis neuf de Madame. »

(XXIII.) — 1622. — « A Jean Mathieu peintre a Paris, la somme de 82 livres 10 sols, pour ouvrages de son estat qu'il a faicts en la maison de Madame a Paris et pour le service de Mademoiselle [3]. »

1. Non rinvenni, nei repertorii artistici, alcuno scultore nominato Pierre Colot, o Collot, ed operante in Francia verso il 1618. E il documento da noi addotto non ci apprende nemmeno s'egli fosse scultore di marmi oppure di metalli. Il Champeaux (*Dictionnaire des fondeurs*, 1886) ricorda un Jean Colot, fonditore stabilito a Parigi, il quale operò a Versailles nel 1664 e a Fontainebleau nel 1669. Può darsi che questo Jean fosse un discendente di Pierre Colot.

2. Barthélemy Tremblay, del quale il museo del Louvre conserva un bel busto del re Enrico IV. Era domiciliato a Parigi e di lui si hanno notizie dal 1605 al 1625 (*Nouvelles Archives de l'art français*, IV, 28).

3. « Mademoiselle » è la futura moglie di Tomaso di Carignano.

(XXIV.) — 1623. — « A Jean Cahier peintre, la somme de 48 livres pour deux petits pourtraicts de Monseigneur a bordure d'ebeyne qu'il a vendu a Madame. »

(XXV.) — 1626. — « A Jean Cahier peintre a Paris, la somme de 100 livres pour deux portraictz de Monseigneur et de Madame qu'il a faicts et livrez. »

(XXVI.) — 1626. — « A Jan Mathieu peintre, la somme de 113 livres 10 sols, pour ouvrages de son estat qu'il a faicts au cabinet de Madame et autres choses pour son service. »

(XXVII.) — 1660. — « Jacques de Louvain peintre, la somme de 60 livres pour des bordures de tableaux qu'il a faictes et livrées a Madame [1]. »

(XXVIII.) — 1660. — « A Pierre François Caregha, la somme de 70 livres pour des tableaux qu'il a vendus a Madame [2]. »

(XXIX.) — 1660. — « A La Forest et Picard peintres, la somme de 80 livres pour avoir racommodé des tableaux et faitcs des bordures [3]. »

(XXX.) — 1660. — « A Claude Berail et Jacques Cloche peintres, la somme de 850 livres pour avoir peint le cabinet et la grande chambre de Madame de l'hostel de Soissons, suivant que le contient le marché qu'elle en a faict avec eux passé par devant Dessavie notaire le 3me jour de decembre 1659. » — « Aux dicts Berail et Cloche, la somme de 75 livres pour les augmentations des peintures qu'ils ont faictes aux lieux et endroits mentionnés par le marché faict avec eux. » — Aux dicts Berail et Cloche, la somme de 300 livres pour les peintures et dorures qu'ils ont faictes dans la grande chambre de Madame [4]. »

(XXXI.) — 1661. — « A Michel Cocsie peintre, la somme de 66 livres

1. Non è meraviglia se costui è sconosciuto nella storia dell' arte, se, comme pare, era pittore di cornici anzi che di quadri.

2. Non si conosce un pittore « Pierre François Caregha » o, se si tratta di un italiano, Pietro Francesco Carrega, operante in Francia verso il 1660. La dicitura del documento lascia sospettare che questo Caregha o Carrega fosse non già un artista, ma un mercante di cose d'arte.

3. Di La Forest nulla sappiamo dire. Picart è probabilmente Jean-Michel Picart, pittore di fiori e negoziante di cose d'arte a Parigi, nato nel Brabante l'anno 1600, morto il 24 novembre 1682. A Karlsruhe vi ha un suo quadro.

4. I pittori Claude Berail (o Bérail) e Jacques Cloche sono passati sotto silenzio da tutti i libri d'arte a noi noti. — Fra i minutari, ancora conservati, di antichi notai che rogarono in Parigi, non se ne trova alcuno di un Dessavie. Se v' ha errore di nome, osserveremo che l'unico notaio parigino in quel tempo, il cui nome abbia qualche consonanza con quello di Dessavie, è de Saint-Vaast (1621-1667), ma M. Laurent che ne conserva gli atti, non vi ha trovato quello citato nel nostro documento.

pour le reste et parfaict payement de la somme de 220 livres pour des tableaux qu'il a vendus a Madame [1]. »

(XXXII.) — 1661. — « A Jacques de Louvain peintre, la somme de 50 livres sur ce qui luy est deub pour des bordures de tableaux qu'il a faicts pour le service de Madame [2]. »

(XXXIII.) — 1661. — « A Madame, la somme de 25 livres qu'il [le trésorier] a mis en ses propres mains pour payer a la damoiselle de la Haye pour un tableau qu'elle a fourny a Son Altesse [3]. »

(XXXIV.) — 1662. — « A ...... [4] de la Haye, la somme de 100 livres pour reste du prix de deux tableaux qu'elle a vendus et livrés a Madame. »

(XXXV.) — 1662. — « A Michel Coquesier peintre, la somme de 80 livres pour des tableaux qu'il a faicts et fournys a Madame [5]. »

(XXXVI.) — 1663. — « Au sieur Vaillant peintre, la somme de 704 livres pour le portrait qu'il a faict de Monseigneur et plusieurs copies, y compris 6 louis d'or payes aux garçons du dict Vaillant [6]. »

1. L'ortografia usuale del nome di famiglia dell' artista qui indicato è « Coxcie » oppure « Coxie ». Questo Michele Coxcie nacque a Malines, nelle Fiandre, l'anno 1603 ed era ancor vivo nel 1669. Era figlio di altro Michele Coxcie, pittore a Malines, nato verso il 1569 e morto nel 1616 : il quale alla sua volta era figlio di altro Michele Coxcie, valente pittore a Malines, nato nel 1499, morto nel 1592. Il juniore dei summenzionati Michele Coxcie si serviva talora del titolo di « pittore del Re », ma non sappiamo s'egli alludesse al re di Spagna, che nella sua qualità di padrone delle Fiandre era suo sovrano, oppure al re di Francia, negli stati del quale egli operò alcun tempo. — Similmente, ignoriamo se in questo documento ed in alcuni di quelli che seguono, per « Madame » debbasi intendere la principessa Maria, vedova di Tomaso di Carignano, oppure Olimpia Mancini, contessa di Soissons.

2. Artista del quale non si hanno altre notizie. Il suo nome, nel patrio idioma fiammingo, può essere stato « Jacob van Leuwen ».

3. Notisi che il documento non accenna punto che il quadro venduto da « la damoiselle de La Haye » sia stato da lei eseguito. Vedasi anche la nota seguente.

4. Lo spazio lasciato in bianco era senza dubbio destinato a ricevere il prenome della « demoiselle de La Haye ». Cf. la nota precedente.

5. « Coquesier » è storpiatura di Coxcie o Coxie, e l'artista cui qui si accenna è lo stesso di cui si tratta alla partita XXXI.

6. L'artista qui designato soltanto col nome patronimico di Vaillant è Wallerant Vaillant, nato il 30 maggio 1623 a Lilla (città che in quel tempo non apparteneva ancora alla Francia, ma faceva parte della Fiandra ancor soggetta alla Spagna), e morì in Amsterdam il 2 settembre 1677. Egli era buon pittore di ritratti, valentissimo disegnatore a pastelli *(crayons)* ; ma egli è ancora più noto per le sue incisioni a maniera nera, genere ch' era stato inventato da Ludwig di Siegen e dal principe palatino Ruprecht, in comunanza coi quali egli lavorò per alcun tempo. I soli musei a noi noti

(XXXVII.) — 1664. — « Au sieur Le Maire peintre, la somme de 201 livres pour avoir faicts les portraicts de Monseigneur le Prince Thomas et de Madame la Comtesse, bordures d'iceux et un tableau pour la chapelle de Carignan [1]. »

(XXXVIII.) — 1665. — « Au sieur Courte, la somme de 1100 livres pour un tableau de mignature avec une bordure d'or enrichye de dia-

che contengano suoi dipinti sono quelli di Dresda e di Amsterdam, ma numerosi suoi disegni possono vedersi nei gabinetti di Amsterdam, Dresda, Parigi, Vienna.

Non venne mai in Italia, ma passò quattro anni a Parigi, condottovi dal conte di Grammont che l'aveva conosciuto a Francoforte sul Meno. Fu in quegli anni ch' egli eseguì il ritratto di « Monseigneur » cioè di Eugenio Maurizio conte di Soissons. Tale ritratto non è oggi più reperibile, ma nondimeno noi possiamo formarcene una sufficiente idea, per quanto riguarda la composizione, grazie a due incisioni a bulino che ne fece Pietro Lombart, le quali, — quantunque una di esse rappresenti il personaggio voltato di tre quarti a destra e l'altro lo rappresenti voltato di tre quarti a sinistra, e quantunque scorgasi fra esse qualche altra leggera differenza, — riproducono lo stesso dipinto. Entrambe sono firmate : « W. Vaillant pinxit. — P. Lombart sculpsit. » L'incisore Pietro Lombart era nato a Parigi nel 1612 e morì nella stessa capitale nel 1682. — Il documento dice che sei luigi d'oro furono dati ai garzoni del Vaillant, ma non ci fa sapere per quale sorta di lavoro essi ricevettero quella rimunerazione. Non siamo forse lontani dal vero supponendo che ciò sia stato per aver essi eseguite le copie, menzionate nel documento stesso, del ritratto dipinto dal loro maestro.

1. Questo « Sieur Le Maire » non è facilmente identificabile. Eranvi a Parigi, alla metà del Seicento, almeno tre pittori di tal nome, cioè Jean, Simon e François, tutti tre addetti alla casa del re di Francia. Jean pare fosse il più valente : le sue notizie vanno dal 1641 al 1657, e se, come pare, egli morì a questa ultima data, il nostro documento non può riferirsi a lui. François era nato nel 1620 a Aufferville (Seine-et-Marne) e morì il 16 febbraio 1687. Nel 1657 fu ricevuto all' Accademia di pittura di Parigi in seguito alla presentazione di un ritratto del pittore B. Sarazin, che crediamo si trovi presentamente a Versailles. In uno dei ritratti di cui qui si tratta era rappresentato « Monseigneur le Prince Thomas ». Qui può nascere il dubbio se l'effigiato fosse Tomaso, primo principe di Carignano, oppure Luigi Tomaso, primogenito, di Eugenio Maurizio conte di Soissons. Ma osserveremo che, se si trattasse di Tomaso di Carignano, il quale era già morto sin dal 1656, il documento avrebbe fatto precedere al suo nome l'indicazione « feu », come nel documento XLI. Si tratta dunque non di lui, bensì di Luigi Tomaso di Soissons, allora in età di soli sette anni ; il titolo di principe gli viene dato quale discendente maschio legitimo di un ramo, sia pure cadetto, della Casa di Savoia. — La « Madame la Comtesse » raffigurata nell' altro ritratto è Olimpia Mancini, contessa di Soissons. — Il paese di Carignan, per la cui cappella Le Maire aveva dipinto un quadro, non è Carignano in Piemonte, ma un feudo dei Savoia-Soissons in Lorena, che ancora pochi anni innanzi portava il nome d' « Yvois ».

mans, et aultres choses qu'il a vendues a Monseigneur et qu'il a donné aux estrennes de l'année 1664 [1]. »

(XXXIX.) — 1667. — « A Jean Baptiste Daste, 228 livres pour les bordures et tableaux qu'il a faictes pour leurs Altesses [2]. »

(XL.) — 1667. — « A la demoiselle Le Maistre, la somme de 1700 livres pour une écriture de tapisserie de 25 aulnes de cours et trois aulnes moins un quart de hault représentant y le triompe (sic) de César qu'elle a vendue a Monseigneur [3]. »

(XLI.) — 1667. — « Aux sieurs Beaubrun, 500 livres pour des portraicts de feu Monsieur et Madame de Longueville, qu'ils ont faicts pour Madame [4]. »

(XLII.) — 1667. — « Au sieur de la Noue peintre, 300 livres pour avoir peint deux plats fonds et autres ouvrages qu'il a faicts en la chambre de Madame [5]. »

1. Gli scrittori d'arte da me consultati non menzionano un miniatore chiamato Courte ed operante a Parigi durante la seconda metà del secolo XVII°. Non è però improbabile che il « sieur Courte » del nostro documento appartenesse alla nota famiglia Court, di Limoges, che produsse, nei secoli XV° e XVII°, parecchi smaltatori ed altri artisti. Si potrebbero consultare all' uopo : M. Ardant, *Les Courteys, Court et De Court* (in *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, 1860) e L. Guibert, *Catalogue des artistes limousins*, Limoges, 1909.

2. Non abbiamo informazione alcuna su un Jean-Baptiste Daste. Sappiano però che un pittore chiamato Jean-Baptiste Dasti fu ricevuto membro dell' Accademia di San Luca in Parigi il 15 febbraio 1661 (*Revue universelle des Arts*, XIII, 327). Non esitiamo a credere che i nomi Jean Baptiste Daste e Jean-Baptiste Dasti indicano la stessa persona.

3. Questo lavoro era senza dubbio operato ad alto o a basso liccio. L'indicazione che i soggetti delle tapezzerie erano « i Trionfi di Cesare » rendono possibile l'identificazione di questa iscrizione.

4. I « sieurs Beaubrun » erano fra i migliori ritrattisti che in quel tempo operassero a Parigi. Enrico nacque nel 1603 e morì nel 1677 ; Carlo nacque nel 1604 e morì nel 1692. Essi erano fratelli (alcuni scrittori però li dicono cugini) ed avevano veduto la luce in Amboise. Spesso lavoravano in comunanza. I ritratti che furono loro pagati nella surriferita partita di conto sono quelli di Enrico II d'Orléans, duca di Longueville e principe di Neufchâtel (nato nel 1595 morto nel 1663), e della sua prima moglie, Luisa di Bourbon-Soissons, nata nel 1603, sposata nel 1617, morta nel 1635), la quale era sorella maggiore di Maria di Bourbon-Soissons, moglie di Tomaso di Savoia principe di Carignano. « Madame » che aveva ordinato ai Beaubrun i due ritratti era appunto questa Maria principessa di Carignano.

5. Se il pittore « Sieur de La Noue » fu scelto per decorare i soffitti della camera della ricchissima contessa di Soissons, occorre dire ch' egli fosse uno degli artisti di Parigi più distinti nel campo della pittura decorativa. Nondimeno, non trovammo il suo nome ricordato in alcun luogo.

(XLIII.) — 1668. — « A Jean du Chesnoy peintre, 120 livres pour quatre tableaux de trofées d'armes qu'il a vendus a Monseigneur et qui servent aux deux salles de l'hostel de Son Altesse [1]. »

(XLIV.) — 1690 (?). — « Au sieur Desmaret peintre, 130 livres pour ouvrages par luy faicts de son metier pour le service de Madame [2]. »

Ai surriferiti documenti, tutti estratti dalle carte contabili delle Case Bourbon-Soissons e Savoia-Soissons, ne aggiungerò qui un altro, il quale accenna anch' esso ad un lavoro artistico fatto in Francia per i principi di Soissons. L'originale è nell' Archivio di Stato in Torino nella corrispondenza diplomatica tra Savoia e Francia : 1635, 20 gennaio. — (Da lettera dell' abate Mondino, da Parigi, al duca di Savoia Vittorio Amedeo I.) « Il statuario che travaglia par la regina Madre (Maria de' Medici) et che Vostra Altezza Reale desiderava, morì quest' estate, tre giorni doppo che hebbe finito il sepolcro di Madama la Contessa di Soissons. Vi restò quello (statuario) anche valent' uomo, che il sig. Vincenzo Bero propone a V. A. R. e ch' hebbi una volta commando di trattar seco. Secondo le risolutioni di V. A. R. ripigliarò il trattato. »

1. Le *Nouvelles Archives de l'Art français* (1877, pp. 180-182) ci fanno conoscere un documento nel quale il « marbrier » Jean du Chesnoye, in data del 12 maggio 1689, dichiara d'aver ricevuto il pagamento di alcuni « ouvrages de marbre » da lui eseguiti l'anno innanzi per il palazzo del principe di Conti in Parigi. Ma poichè il Jean du Chesnoy di cui parla il nostro documento era « peintre », bisogna ammettere ch' egli fosse persona diversa dal suo omonimo il « marbrier ».

2. Questo artista sembra dover essere il pittore Martin Desmaret o Desmarets, autore di un disegno a lapis rosso, rappresentante il Giudizio universale, conservato nella raccolta del museo del Louvre, e autore pure di parecchi ritratti che furono incisi da valenti bulinisti francesi.

LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA GRAVURE FRANÇAISES AU DANEMARK AU XVIIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. VICTOR-P. CHRISTENSEN

Parmi les artistes français qui vinrent au Danemark au XVIIIe siècle, les sculpteurs, les architectes et les graveurs figurent en moins grand nombre que les peintres et surtout que les ouvriers d'art : orfèvres, verriers, brodeurs, dentellières, tailleurs, passementiers, horlogers, menuisiers.

SCULPTEURS. — Nous trouvons Ch. Le Coffre, qui a fait des travaux en cire pour le roi, et Cl. Lamoureux qui, de 1683 à 1699, résida au Danemark où il se maria et eut plusieurs enfants. A. C. Lamoureux, après avoir travaillé en Suède de 1669 à 1682, vint au Danemark où il exécuta une statue équestre et un buste de Christian V.

I. Cavalier a travaillé pendant les années 1680-1707 : on trouve au musée de Frederiksborg des sculptures sur ivoire, signées de lui.

J. Truchon relève de l'industrie d'art. De 1700 à 1711, il fournit à la cour danoise des cadres sculptés pour tableaux et miroirs, des guéridons et autres objets.

L. A. Leclerc qui résida au Danemark de 1735 à 1771, année où il mourut, fournit une très grande quantité de sculptures pour la décoration des jardins ou des bâtiments, des meubles et aussi des plaques tombales.

En 1754, l'Académie d'art acheta une statuette de J.-B. Lemoine à la demande de Saly, et, en même temps, une statuette de bronze représentant Louis XIV à cheval, pour la somme de 18.000 livres.

Grâce à Saly et à ses nombreux collaborateurs pour cet admirable chef-d'œuvre qu'est la statue équestre de Frédéric V, l'influence française sur la sculpture danoise progressa. Un *Faune* par Saly, jusqu'à présent ignoré, a été identifié grâce à des dessins d'élèves et au biscuit de Sèvres qui le reproduit (Voy. E. Bourgeois, *Les biscuits de Sèvres*). La manufacture royale de Copenhague en a donné aussi une reproduction. L'original, donné par une revue française comme de Coysevox, se trouve peut-être encore en France. Saly exécuta aussi un vase indiqué comme ouvrage de bronze sur le catalogue de sa vente et dont il existe plusieurs reproductions en plâtre. On lui doit en plus quelques petits ouvrages, un bas-relief représentant Diogène et un masque de Faune (au musée d'art de Copenhague).

Pour sa statue équestre, Saly avait de nombreux collaborateurs sur qui on possède peu de renseignements : Moulin qui exécuta, en 1765, des têtes de fleuves et quatre vases pour le château de l'Ermitage près de Copenhague ; Beauvalet dont on ne connaît que le nom ; Beuvières, médaillé à l'académie pour un *Déluge* ; Journet qui fut sculpteur du roi de Danemark, auteur d'un grand vase qui figure à la vente du peintre Mandelberg en 1787 ; Gouchy qui exécuta aussi des vases de pierre pour l'Ermitage en 1764 et 1766, et qui obtint des médailles à l'académie ; L. Fournier qui dirigea la manufacture de porcelaines, où il exécuta des portraits en relief, de pâte tendre, dont plusieurs sont conservés ; le médailleur J. A. Dassier (1715-1759) qui, après un séjour à Pétersbourg, vint à Copenhague où il mourut. J. Wasserschlebe, secrétaire de la Légation danoise à Paris, qui a fourni de précieux renseignements sur l'art français, raconte que Dassier, en 1753, gravait une médaille pour Montesquieu qui ne voulait pas poser. Dassier lui répondit : « Croyez-vous qu'il n'y ait pas autant d'orgueil à refuser ma proposition qu'à l'accepter ? »

J.-D. Rochette (1744-1809) obtint les médailles de l'académie en 1763 et 1764. Il quitta le Danemark en 1776 pour Saint-Pétersbourg où il dirigea la manufacture de porcelaines. Vers la fin du siècle, l'activité des Français au Danemark diminue. Le catalogue du salon de 1794 mentionne seulement des artistes habitant la France, dont Desseine avec deux bustes, une *Vestale* et un *Mucius Scaevola*. Les étrangers qui viennent ensuite, importent l'influence allemande.

Architectes. — Il y a peu de nouveau à dire sur leur compte. Fr. Dieussart bâtit en 1705 le château de Sorgenfrei près de Copenhague. On sait le rôle joué par les frères N.-H. et L.-H. Jardin. A la fin du siècle, Ramée construit Hellerupgaard près de Copenhague.

Gravure. — Elle est peu représentée. On connaît les noms de Louis de Chomond-Boudan et B. Rocque, sans qu'il y ait rien à ajouter sur leur compte. G.-J. Marstallet a exécuté pour l'ouvrage de Tycho de Hopman : *Portraits historiques des hommes illustres de Danemark*, Copenhague, 1746, des gravures remarquables dont le style annonce l'époque suivante. P. Patte (1723-1812) a travaillé comme graveur, en Danemark comme en Allemagne.

C. de Fehr (1723 ; mort en Norvège, 1774) fut appelé pour graver les illustrations de la *Reisebeschreibung nach Arabien* de C. Niebuhr, Copenhague, 1774. C.-E. Martin qui se maria à Copenhague en 1772, fut engagé par la Société des Sciences ainsi que C.-A. Guitet (1756 ; mort à Copenhague, 1787). P.-I. Duret fut peintre-graveur de S. M. danoise, mais on ignore quels travaux il exécuta au Danemark. N. Delaunay envoya quatre gravures d'après Rubens, Fragonard, Aubry et Diétrich au salon de 1794 où Bervic, membre de l'académie, exposait des estampes d'après Lépicié et Duplessis.

L'ALSACE ARTISTE A PARIS DE 1765 A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. SAMUEL ROCHEBLAVE
Professeur d'Histoire de l'art à l'Université de Strasbourg.

A quelle date, exactement, a commencé l'exode des artistes alsaciens vers l'École de Paris ? Sous quels auspices, avec quelles ressources se sont effectués les premiers de ces départs ? C'est ce que sans doute nous ne saurons jamais très sûrement. Mais, autant qu'il est naturel de le conjecturer, il est probable que des vocations se sont révélées autour des chantiers de Saverne et de Strasbourg, et que la généreuse bienveillance des cardinaux de Rohan, elle-même secondée par celle du Prêteur royal ou même des Gouverneurs militaires de l'Alsace, a fait le reste. En effet ils avaient besoin d'encouragement et de soutien, ces apprentis artistes qui abandonnaient la petite patrie où ils étaient si enracinés pour courir les risques de la vie parisienne, avec leurs manières rustiques et un rudiment de français qui pouvait prêter à sourire. On ne conçoit ces tentatives, chez l'Alsacien si prudent, qu'avec une main puissante et discrète pour les faire aboutir, la main d'un Armand-Gaston. En tout cas, l'exode est un fait. Si nous ne le surprenons pas à sa naissance, il se révèle à nous tout développé, avec l'aspect d'une chose déjà continue, et comme traditionnelle, sous la date de l'année 1765-1766.

Et d'où tirons-nous cette date ? D'un simple hasard qui a voulu

que, dans le naufrage des papiers de l'ancienne École des Beaux-Arts, deux cahiers fussent conservés, actuellement déposés à la belle Bibliothèque de l'École de la rue Bonaparte. Et ces cahiers, sous l'ancienne cote *Archives*, 18, Ac^le^ R^le^ (cote actuelle, 45 et 95), sont simplement une partie des registres sur lesquels s'inscrivaient les noms des artistes qui venaient suivre les cours de « l'académie royale », dont l'École dépendait, au fur et à mesure de leur arrivée. Les plus anciennes de ces inscriptions, portant l'année, le mois et le jour, sont de 1765 pour l'un de ces registres, de 1766 pour l'autre, qui répète visiblement le premier, en le complétant d'un supplément « d'adresses » successives, pour les élèves dont le séjour s'est prolongé pendant un certain nombre d'années. Il est évident — l'aspect de la première feuille le prouve — que ces cahiers faisaient partie d'une série, sont une suite, un tronçon, un reliquat sauvé par miracle, et non pas un tout. D'autre part, ils forment un ensemble important, puisqu'ils s'étendent jusqu'en 1812. Le registre se clôt en 1813 pour se continuer d'autre façon, ailleurs, dans les dossiers des artistes du XIXe siècle qui dès lors sont complets, ont leurs cartons spéciaux et leurs pièces justificatives pour les examens et les concours. C'est l'examen de ce « résidu » portant sur moins d'un demi-siècle, qui nous permet d'établir ici la présence, voire la fréquence sans discontinuité d'artistes alsaciens à l'École de l'Académie royale, et cela dans une proportion tout à fait digne d'être remarquée.

C'est cette proportion que nous noterons tout d'abord. Les scribes de l'École enregistrent des entrées, des dates et des adresses. Donc, il n'y a là qu'un ordre chronologique. On voit, le même jour, s'inscrire un Tourangeau à côté d'un Parisien, un Normand à côté d'un Provençal, un Suisse à côté d'un Polonais, un Russe à côté d'un Allemand.

Ce sont de tels registres (et quel trésor pour nous ne seraient pas des registres analogues depuis les premiers cours ouverts par Le Brun en 1648 !), qui démontrent à quel point l'école française, celle de Boucher, de Vien, de La Tour, de Chardin, de David, de

Pigalle, de Lemoyne et de Pajou était alors « l'école normale » de l'art européen. Non seulement chaque pays, mais chaque province de chaque pays envoie ses « sujets » nantis de recommandations auprès de leurs protecteurs naturels. Un jour, il arrive un groupe de six Russes, envoyés par Catherine II et accrédités par son ambassadeur. Et cette école ouverte, gratuite, où les plus réputés artistes de France enseignaient leur art avec notre sourire, et suivaient leurs élèves cosmopolites avec une paternelle bonté, est une trop belle image de la France rayonnante du XVIIIe siècle pour qu'on ne la salue pas au passage. C'était donc une institution largement ouverte, hospitalière aux artistes comme nos écrivains l'étaient aux idées du dehors, et pour cela recherchée, aimée. Au reste les pouvoirs publics et le roi lui-même, continuant la tradition des siècles précédents et de Versailles, avaient pour les artistes des attentions sans nombre, telles que pensions et logements, sans parler d'une tutelle particulière que le roi exerçait si libéralement sur cette « petite école des Élèves protégés » dont l'histoire a été racontée par le regretté Courajod [1]. L'exemple parti de si haut ne pouvait qu'être suivi par les hauts fonctionnaires, les représentants du roi dans les provinces. Et c'est ainsi que nous trouverons la preuve formelle, et non plus la présomption, que le cardinal de Rohan, ou le maréchal de Contades, gouverneur militaire de Strasbourg, se sont intéressés — le registre en fait foi — à tels artistes alsaciens que nous pourrons citer.

Or, reprenant ici notre exposé et précisant les choses, il nous est arrivé, dans notre « relevé » pris sur ces registres d'entrée, de faire une comparaison. Telle province très artiste et voisine de Paris, la Normandie par exemple, ne nous a pas fourni, sur un espace de vingt-cinq années où s'est exercée notre confrontation — de 1765 à 1790 — un nombre d'inscrits supérieur à celui qu'a fourni l'Alsace, province si éloignée et si récemment française, dans le même intervalle. Et, quant au chiffre des artistes notoires qui

1. *L'Ecole royale des Elèves protégés*, par Louis Courajod, 1874.

ont pu franchir dans ce groupe l'obscurité où la masse des élèves s'engloutit forcément dans l'histoire générale d'une École quelconque, nous ne voyons pas que l'Alsace non plus soit au-dessous de la Normandie. Tout à l'heure viendront les noms. Pour l'instant voici les chiffres bruts : Entre 1765 et 1812, en 47 années, à travers la Révolution et malgré les orages des vingt dernières années, l'Alsace a fait inscrire à l'École des Beaux-Arts un total de 65 élèves, en moyenne donc un et demi par an, ou trois tous les deux ans. Sur ce chiffre Strasbourg s'inscrit triomphalement pour trente-six noms, et s'avère pour ce qu'elle fut bien de tout temps, le foyer artistique, en même temps qu'intellectuel, de l'Alsace; vient ensuite Mulhouse, la dernière acquisition de la France, mais aussi la plus empressée, puisqu'elle « se donna » et ne fut pas conquise, avec *sept* artistes ; puis Niederviller avec *quatre* ; Colmar avec *trois* ; Sélestat, Haguenau, Landau, chacune avec *deux* ; Ribeauvillé, Guebwiller, Alsace, Sarreguemines, Wissembourg, Belfort, chacune avec *un* ; enfin, dans cette Alsace élargie dont même le voisin allemand aimait à se dire alors tributaire, à cause des arts français qu'elle reflétait au dehors, Sarrebrück et la petite principauté des Deux-Ponts fournissaient à leur tour leur appoint, si bien qu'on peut inscrire au compte de l'Alsace, ou de son exemple, les trois artistes qui de ce chef viennent compléter le contingent alsacien.

Il semble que ce soit tout, et même plus que tout, puisque Deux-Ponts a arrondi l'Alsace. Mais cependant nous sommes loin de compte, puisqu'il ne s'agit, sur ces registres, que des peintres et des sculpteurs : ni l'architecture, ni la gravure, ni la miniature ne sont directement enseignés alors à l'Académie Royale. A plus forte raison ni la sculpture ornementale sur bois, ni la ferronnerie, ni ce qu'on appelle couramment (et improprement d'ailleurs) les arts industriels. Or c'est dans ces arts non enseignés à l'École des Beaux-Arts que l'Alsace d'alors a peut-être le plus excellé. Et il tombe sous le sens que les meilleurs artistes en ces genres se sont ou formés ou perfectionnés à Paris, dans des ateliers libres, chez des patrons de leur choix. Par exemple, voici Massol, l'architecte,

élève si remarquable, et original, de Robert de Cotte. Où a-t-il reçu les leçons de Robert de Cotte, sinon à Paris, puisque Robert de Cotte n'a jamais mis le pied à Strasbourg ? Voici Veis, le remarquable dessinateur-graveur des Fêtes données à Louis XV à Strasbourg, collaborateur de Le Bas : où a-t-il pu apprendre son métier de graveur, si excellent, et même son métier de dessinateur, ailleurs qu'à Paris, dans l'atelier de Le Bas, son vrai maître ? Voici Guérin, un des maîtres de la miniature au temps d'Isabey, et portraitiste en quelque sorte officiel sous l'Empire ; c'est à Paris, mais non à l'École des Beaux-Arts, qu'il a appris son délicat métier. Voici, dans un autre d'ordre d'idées, un ébéniste, B. Kock, qui a exécuté en 1740 les belles armoires à livres du Palais des Rohan. Il ne compte pas comme alsacien, soit, puisqu'il est originaire de Westphalie : mais, où a-t-il fait l'apprentissage de son art, qui est exquis ? Nous savons que c'est à Paris. Beaucoup d'excellents praticiens d'Alsace sont dans son cas. Quand les archives notariales d'Alsace auront livré leurs derniers secrets aux chercheurs, on y lira la vérification de notre dire. Et, en ce qui concerne notamment les architectes, comment admettre qu'ils n'aient pas foisonné à Paris dès le XVIII[e] siècle, puisque, au XIX[e], dès que les registres s'ouvrent pour eux à la rue Bonaparte, nous en relevons *trente-quatre* entre les dates de 1836 et de 1871, dont dix-sept pour Strasbourg seulement (toujours la même proportion), et que nous trouvons comme chef de file de cette belle phalange, l'ami de Viollet-le-Duc et de Lassus, le vétéran de l'architecture médiévale alsacienne, Émile Bœswillwald, entré dans l'atelier Labrouste le 29 décembre 1837 ?

Le chiffre que nous avons accusé plus haut ne doit donc pas être considéré comme la somme des artistes d'Alsace qui ont étudié à Paris entre 1765 et 1812, mais comme un exemple, pris parmi les peintres et les sculpteurs, de l'empressement qu'ont mis les artistes d'Alsace, de bonne heure sûrement, à se former à Paris. Et, avant d'indiquer brièvement les conditions de leur admission et quelques-uns de leurs points d'attache à Paris, remarquons que,

si presque tous s'inscrivent comme peintres, plusieurs cependant sont sculpteurs. Nous en relevons cinq, dont les « protecteurs » inscrits officiellement au registre, ou les « professeurs » sont : Coustou, Lemoyne, Allegrain, Clodion et Bridan, c'est-à-dire quelques-uns des meilleurs statuaires du siècle.

Voyons maintenant la teneur des registres. Bien que le libellé en soit fort rudimentaire, il ne laisse pas d'avoir sa valeur de document. Le registre inscrit, en général, l'âge de l'élève, le nom de son « protecteur » ou introducteur (et sans doute une lettre venait-elle à l'appui) ; le nom de son professeur (parfois professeur et protecteur se confondent, naturellement) ; enfin l'adresse, ou plutôt les adresses, car l'élève est nomade, il change aisément de « garni » ou de « pension ». Mais, à chaque changement, il est tenu de s'inscrire. Il y a ainsi, pour certains, des adresses échelonnées sur une période de neuf à dix années ; la moyenne néanmoins se tient autour de trois ans. Voici un exemple. C'est le premier alsacien inscrit sur l'un des registres : « *Juin* 1767-1768 » *(sic)*. Ceci implique que ce registre est en double et en complète un autre.

« Jean KAMM de Strasbourg en Alsace, âgé de 20 ans moins trois mois. Protégé par M. Doyen. Demeure chez M. du Plessis médecin rue du Colombier vis à vi l'hôtel d'Holande, en 1769, chez M. Cadet chirurgien rue du Maille » (rue du Mail).

Il est probable que Doyen était, dans ce cas, à la fois le protecteur et le professeur. Parfois les indications sont incomplètes. Ou encore l'intérêt va surtout à l'adresse qu'a donnée l'élève, cette adresse apportant un détail significatif. Telle est l'inscription suivante, récapitulative, évidemment, (f° 70 de l'un des registres, qui répète l'autre, en le complétant) :

« Sept. 1766-1768-1769.

« Bernard LANG (P.) (peintre), de Strasbourg, âgé de 16 ans (sans doute en 1766, donc né en 1750) demeure chez M. le Cardinal de Rohan rue de Varaine. En 1772, rue des Ciseaux, la première alée à droite par la rue du Four. »

Au-dessous de son nom, à la marge, la mention : *Mort.*

Ne semble-t-il pas que, de ce simple constat, se dégage entre les lignes une histoire ? Un enfant bien doué est signalé au Cardinal. Celui-ci encourage la vocation naissante, envoie l'enfant à Paris, rassure la famille en le prenant sous sa protection. Il le loge en son hôtel de la rue de Varenne, six ans durant, de 1766 à 1772. Mais le garçon vient d'atteindre ses 22 ans. Il veut être libre, vivre à sa façon. Le voilà rue des Ciseaux, dans un quartier populaire, avec des voisinages peut-être suspects, sans protecteur désormais, sans soins possibles. Bref, très vite, « mort ».

Une autre sorte d'intérêt est offerte par l'inscription suivante :

« Christian SIGRIST (P.) (peintre), mars 1769 ;
« de Strasbourg, âgé de 20 ans, protégé par M. Loutterbourg, et demeure chez M. Loutterbourg. En février 1770, demeure rue Montorgueille, près le cul de sac de la Bouteille — en 1771, chez M. Loutterbourg. »

Ce Sigrist a donc été hébergé par son compatriote, qui était en même temps son professeur. Il semble étrange qu'il le quitte en 1770, pour revenir chez lui en 1771. Caprice ? brouille avec son maître suivie de raccommodement ? Non. Une récente découverte [1] nous a appris que le ménage Loutherbourg marche très mal, en 1770 : disputes, procès, séparations. L'élève s'éclipse. En 1771 l'orage est passé. L'élève rentre dans la maison, et il devient le pensionnaire du maître.

Un dernier exemple. Voici le peintre Lejeune :

3 mars 1789. « Louis-François LEJEUNE (P.) (peintre) de Strasbourg, âgé de 15 ans. Elève de M. Valenciennes, demeurant rue Grange Batelière Hôtel du Tribunal des Maréchaux de France chez M. son père... en 1790 chez M. le Maréchal de Contades, y est encore en septembre 1791. »

Celui-là sera le général Lejeune, peintre mais surtout illustrateur, un des jolis dessinateurs de chevaux et de soldats, à la manière de Carle Vernet, mais avec moins d'humour. Son père est un employé attaché au Tribunal des maréchaux. Le maréchal de Contades se charge de l'enfant quand il a seize ans, et assure ses

1. Bulletin de la *Société de l'Histoire de l'art français*, 1915-1917.

premiers pas dans sa double carrière, d'artiste d'abord, puis de soldat. Et la Révolution fera le reste.

On ne peut poursuivre cette énumération. Mais on perçoit l'intérêt qui se cache parfois sous les lignes de ces secs documents de greffe. Ces logis d'artistes suggèrent plus d'une réflexion. D'abord on s'entr'aidait beaucoup, chez les artistes ; il y avait, il y eut toujours, dans cette épineuse carrière, entre aînés et cadets, une familiale camaraderie. On s'hébergeait parfois chez un compatriote, ou on s'indiquait fraternellement les bonnes chambres, chez un « serrurier en ressorts de carrosses », ou chez le perruquier du coin. Ou encore on se mettait à deux, comme cet Arnaître et ce Léon, qui, en 1781, s'inscrivent le même jour, et donnent la même adresse chez un marchand de vin ; ou encore ce Jean Kœchlin et ce Jean Kohler, qui, le 1er vendémiaire an III, demeurant tous deux « chez le citoyen Murène et ont justifié de leur carte de citoyens ». Christophe Guérin (le premier des nombreux Guérin), a la chance de pouvoir se loger chez son oncle, sculpteur marbrier, qui habite le pavillon de l'hôtel de Condé ; tel autre, comme Kunst, aura son gîte chez le prince de Lorraine, rue du Bac, ou, comme Karpff, chez M. de Narbonne. Tel enfin, comme Huin, élève de David, sera, à la veille de la Révolution (1788) « élève de la petite pension du roi ». Et plusieurs évidemment subsistent grâce à des bourses. Et puis, on vivait alors de si peu, et l'amour de l'art et la jeunesse sont de tels soutiens ! Et les plus âgés (il en est un de 32 ans), veillent sur les plus jeunes — il en est un qui entre à l'École à 12 ans ! Il est vrai que celui-là « Taitche » (Deutsch ?) habite chez son père, peintre de fleurs. Il appartient déjà à la deuxième génération des artistes alsaciens qui se sont formés à Paris (26 ventôse an IV).

On peut remarquer enfin que certains noms reviennent avec une fréquence significative, comme protecteurs, ou professeurs, ou même « hébergeurs » d'élèves. Ceux-là sont évidemment des artistes de liaison, ceux qui ont des rapports avec l'Alsace, soit par leur origine, soit par leur mariage, leurs voyages ou leurs ami-

tiés. L'Alsace est un peu leur cliente. Tel paraît avoir été Weyler [1], académicien, d'ailleurs aujourd'hui inconnu ; tel Jollain, même titre, même obscurité ; tel Wille, le graveur et mémorialiste connu, que son origine allemande (et son talent d'ailleurs si bien francisé) mettaient à portée d'artistes de dialecte allemand. On pouvait parler alsacien dans son atelier toujours un peu germanique. Et de même chez Diehl (orthographié Dyle, Dille, etc.) qui tenait un emploi important à la manufacture de Sèvres, et de même aussi chez Dieboldt, « peintre en miniature », que nous voyons, en 1768, loger l'élève Corti, de Ribeauvillé. En passant, on peut remarquer que la miniature, la peinture de fleurs, la décoration en porcelaine, la gravure sur métaux et la ciselure ont dû être fréquemment l'objet, ou l'objectif pratique — à côté des études à l'Académie — de ces étudiants alsaciens. Le décor de la porcelaine de Niederwiller sort tout droit de l'enseignement de Bachelier, de Le Guay, de Diehl, de Lecomte et de Bridan, à Sèvres, peut-être aussi de Diébolt et du miniaturiste Guérin. Car ce Guérin a un atelier sous l'Empire, où nous trouvons en tout cas, en 1810, son neveu Gabriel-Christophe, et Beins (ou Bein) de Strasbourg, le dernier élève alsacien inscrit à nos registres, qui sont clos le 12 août 1813.

Cette description générale peut suffire pour établir d'abord, caractériser ensuite, l'importance et la nature du courant continu qui a porté les artistes vers la France, au XVIIIe siècle, courant que nous surprenons tout formé vers 1765, mais dont l'origine doit remonter à une trentaine d'années, à l'époque où le château de Rohan à Strasbourg, tout battant neuf, excitait l'admiration universelle. Et ce courant dut être encore accru par l'élan artistique qu'imprimèrent les splendides fêtes données en 1744 à Louis XV et fixées aussitôt par le savant burin de Veis. Et, de même, les premières obsèques du Maréchal de Saxe en 1751, les fêtes pour

1. *Jean-Baptiste Weyler*, né à Strasbourg en 1749, peintre en miniature et sur émail. Agréé à l'Académie en 1775, reçu en 1779, mort en 1791. — *Jollain*, peintre d'histoire, était né à Paris en 1732. Nous ne savons d'où lui vint cette clientèle alsacienne. — *Wille* était né à Königsberg.

le mariage du Dauphin au passage de Marie-Antoinette en 1770, la grandiose pompe funèbre et l'inauguration du mausolée de Maurice de Saxe en 1777, sont autant de chapitres du développement du goût artistique français en Alsace non moins que de grandes journées françaises au sens national du mot. Ainsi la vie publique fournit aussi son aliment, et de là, dans les châteaux comme chez les bourgeois, à Wissembourg, Reischoffen, ou Colmar, comme chez le serrurier, le ferronnier, le potier ou l'ébéniste, une fleur de goût ou un charme d'arrangement qui mettront le décor de Sèvres sur un poêle d'hôtellerie, ou une « bretzel » dorée au centre d'un balconnage forgé de style rocaille.

Comment s'étonner de cette harmonieuse fusion ? Nous avions été en Alsace pour encadrer ses libres institutions du prestige de notre force militaire, de la prévoyance de nos intendants, de la bonne grâce de nos prêteurs royaux. Nous avions montré l'exemple de la beauté. L'Alsace sensible et artiste, attirée par ces grâces nouvelles, était venue se mettre à leur école à Paris et s'en était assimilé ce qui convenait à son tempérament, ni en écolière servile, ni en plagiaire, avec son habituelle application nuancée de modestie, de sincérité, de bonne foi. Elle avait eu à sa disposition les meilleurs maîtres de Paris, la Tour et Vien, Lagrenée et Doyen, Dumont le Romain et David, Regnault et Isabey en peinture, en sculpture Lemoyne et Allegrain, Clodion et Lecomte, Dejoux et Bridan. Tous ces noms et d'autres encore (outre les Weyler, les Jollain, et ceux déjà nommés) se relèvent sur nos registres. Comment les Alsaciens n'auraient-ils rien communiqué à leur tour, de cet enseignement, à l'art quotidien de l'Alsace ? Or, on sent combien leur action est profonde, et, non moins leur esprit.

On objectera : où sont donc les noms, les chefs-d'œuvre ou simplement les œuvres marquantes qui témoignent de ce grand mouvement intérieur ? Nous répondrons : quelle est la province de France qui (sauf peut-être la Bourgogne, avec les noms de Devosge, d'Attiret et de Prudhon), a fourni, dans le même laps de temps, un pareil effort, et réalisé une renaissance d'activité, de vitalité

et d'originalité aussi notable ? Aucune certainement. Car, avant 1730 environ, il n'y avait quasi aucune vie artistique en Alsace. Et, après 1765, il y a toute la gamme des arts en quelque sorte, et surtout ces arts bourgeois de l'ameublement et du métal, ces arts populaires de l'étain, de la faïence, de la poterie, de l'objet familier, de l'ustensile orné, voire du tissu ramagé et de la fleur peinte, sculptée ou brodée, qui montrent l'épanouissement du sens inné de l'art sous l'influence d'une école sans tyrannie dont la séduction fait toute la force, l'école de Paris, la grande semeuse en Europe de jolies formes comme de glorieuses idées.

Et même, si l'on veut avoir présent à l'esprit, non point Paris, qui n'est comparable qu'à lui-même, mais la province en général (Bretagne, Provence, Auvergne) et la vie artistique dont elle n'était pas animée en ce temps pourtant heureux avant 1789, on ne pourra s'empêcher de trouver cette activité de l'Alsace au XVIIIe siècle tout à fait exceptionnelle. Nous disons activité et non perfection. Encore ne faudrait-il pas dédaigner outre mesure les peintures anonymes qui, chez ces artistes encore novices dans le « grand art », ont couvert de compositions inégales, mais encore très honorables, certains plafonds du château des Rohan, à Strasbourg, la salle des Fêtes du Collège de Colmar (lycée Bartholdi), les voûtes de la belle église de Guebwiller, celle d'Ebersmünster et tant d'autres. Il faudrait, en sculpture, pouvoir démêler ce qui, à côté de l'œuvre de Le Lorrain, au Château, est de quelque collaborateur local. Nous avons dit, ailleurs, combien l'architecture alsacienne s'était piquée d'émulation et avait rivalisé avec l'architecture purement française dans les édifices, par exemple, de la rue Brûlée ou du quai Saint-Nicolas. Mais parmi les anciens élèves de l'école des Beaux-Arts de Paris la récolte en fruits d'avenir n'est pas moindre. C'est quelque chose que de voir presque tous les mulhousiens ou strasbourgeois qui créeront l'art lithographique, appartenir à cette phalange ; et, de même, ceux qui feront la réputation des porcelaines de Niederwiller. C'était aussi quelque chose, c'était même beaucoup pour l'Alsace d'avoir, dès 1765, fourni à

7

l'art français un artiste tel que Loutherbourg, qui, à 25 ans, arrachait déjà à Diderot un tel éloge :

Voici un jeune artiste qui commence par se mettre, pour la beauté des animaux, pour la beauté des sites et des scènes champêtres, pour la fraîcheur des montagnes, sur la ligne du vieux Berghem, et qui ose lutter, pour la vigueur du pinceau, pour l'entente des lumières naturelles et artificielles, et les autres qualités du peintre, avec le terrible Vernet.

Un peu plus tard, c'est encore quelque chose que ce Martin « Drelin », comme dit le registre, c'est-à-dire Martin Drolling, le vieux Drolling, né en 1752 dans un village près de Sélestat, et dont les tableaux d'intérieurs, au Louvre et à Strasbourg, montrent une sorte de Chardin alsacien. Il est encore à retenir le nom de ce Casimir J. Jacques Karpff, élève de David, qui en 1796, à vingt-cinq ans, fonda la première école de dessin de l'Alsace dans sa ville natale de Colmar, et dirigea la partie artistique des « Fêtes républicaines » de la petite cité pendant la Révolution, puis, à partir de 1806, fut appelé à Paris pour devenir une sorte de portraitiste officiel (portraits de Joséphine, du colmarien Rapp, etc.). Et il convient de ne pas oublier l'un des derniers inscrits, ce Heim, admirable dessinateur, auteur de tableaux officiels où la préciosité de la touche a fixé des scènes historiques, comme la Distribution des récompenses de 1822, avec un souci du portrait documentaire qui fait honneur à l'enseignement de son maître Vincent.

On voit dès lors comme tout s'enchaîne, et par quel mouvement continu l'Alsace artiste du XIXe siècle donne la main à celle du XVIIIe. Drolling le père fait souche à Paris. Son fils, le second Drolling, prix de Rome en 1814, sera, en 1846-47, le premier maître d'Henner, lorsque celui-ci quittera son Alsace pour se dégourdir à Paris. Heim, le dessinateur rigoureux, également ancien prix de Rome, et membre de l'Institut, sera un autre devancier et un stimulant pour le peintre de Bernwiller, qui ambitionnera sa carrière. Avant de débuter à l'École de Paris, Henner, comme tout le groupe de ses contemporains, Jundt, Lix, Zix, Touchemolin, etc., sera envoyé par son professeur de dessin du collège d'Altkirch,

Goutzwiller, à l'école de dessin de Strasbourg, fondée par Gabriel-Christophe Guérin, à l'imitation de celle de Colmar fondée par Karpff. Or, si Karpff est l'élève de David, Guérin est l'élève de Regnault. Désormais on tient tous les anneaux de la chaîne. Et le XIXe siècle verra à son tour un déroulement continu d'artistes alsaciens qui disputeront aux meilleurs élèves de la rue Bonaparte les plus hautes récompenses, et de là iront à la Villa Médicis, à la suite d'Henner, de Wencker, y compris des architectes, tels qu'Umbdenstock.

Mais il faut clore ici cet aperçu. Nous donnons ci-après la liste des artistes inscrits sur les vieux registres de la Bibliothèque de l'École de la rue Bonaparte. Nous pensons en avoir assez dit pour justifier le titre de notre modeste étude. Et, en attendant que l'histoire de ce double mouvement s'écrive en détail, nous serons heureux si l'on ne doute plus désormais que, dès le XVIIIe siècle, l'art français ait fait école de résurrection en Alsace, et que l'Alsace soit venue à Paris se mettre à l'école du goût français, sans d'ailleurs perdre, dans cet apprentissage, son goût personnel et charmant.

LISTE DES ARTISTES ALSACIENS

inscrits à l'Ecole académique de Paris entre 1765 *et* 1812.

JEAN-HENRY HESS, grav. de Deux-Ponts, 19 ans, avril 1765.
JEAN KAMM, de Strasbourg, 19 ans 9 mois, juin 1767 à 1769.
ANTOINE HARSCHER (P.), de Strasbourg, 25 ans, oct. 1765.
BERNARD LANG (P.), de Strasbourg, 16 ans, sept. 1766 à 1772.
CHRISTIAN SIGRIST (P.), de Strasbourg, 20 ans, sept. 1769 à 1771.
JEAN-JOSEPH KAESS (P.), de Colmar, 21 ans, juillet 1770.
CLÉMENT TANISCH (P.), de Strasbourg, 24 ans, mars 1769 à 1770.
JEAN-BAPTISTE CLARIDE (G.), de Wissembourg, 18 ans, oct. 1772.
FRÉDÉRIC CHALL (S.), de Strasbourg, 19 ans, 1771 à 1779.
GÉRARD-GÉRARD (P.), de Landau, 15 ans, de juin 1768 à déc. 1776.
CHRISTOPHE GUÉRIN (G.), de Strasbourg, 13 ans, mars 1772 à 1781.
HENRI LE BON (S.), d'Alsace, 20 ans, mars 1777.
ANDRÉ BOUIN (P.), de Strasbourg, 23 ans, 1773.
FRANÇOIS GUÉRIN (G.), (né à Paris, fils du marbrier alsacien), 15 ans, mars 1778 à 1784.

Joseph HAUMER (S.), de Strasbourg, 16 ans, sept. 1778 à 1784.

Martin DRELIN (Drolling) (P.), de Schlestadt, 25 ans, juin 1779.

Jean-Baptiste SCHAETZ (P.), de Colmar, 16 ans, sept. 1779 à sept. 1782.

André KUNTZ (P.), de Strasbourg, 22 ans, sept. 1779.

Charles-Louis LAQUIANTE (P.), de Strasbourg, 18 ans, juin 1780.

Auguste ARNAITRE (P.), de Strasbourg, 19 ans, juillet 1781.

Christian-Lucas NOEL (P.), de Strasbourg, 18 ans, juillet 1781.

Gaspard PITZ (P.), de Saarbruck, 24 ans, août 1782.

Stanislas-Aloysius STRAŒBHART (P.), de Haguenau, 21 ans, septembre 1782.

François-Louis SCHWEIGHŒUSER (S.), de Strasbourg, 23 ans, juin 1783 à mars 1785.

J.-Baptiste ROTH (P.), de Sarreguemines, 18 ans, janv. 1784.

François TRENTÉ (P.), de Strasbourg, 20 ans, juill. 1784.

Jean-Baptiste GUÉRIN (P.), de Strasbourg, 23 ans, mars 1786 à mars 1788.

Pierre SAUTER (P.), de Haguenau, 26 ans, mars 1786.

Henri LAMBERT (P.), de Mulhouse, mars 1787 à mai 1791.

Jean-Georges BALTZ (P.), de Strasbourg, 26 ans, avril 1787 à sept. 1789.

J.-J. WUNDERER (P.), de Strasbourg, 23 ans, avril 1787.

Clément-Théodore St-FIRMIN, 18 ans, protégé par Weyler (est-il alsacien ?)

François-Joseph HOFF (P.), de Strasbourg, 20 ans, sept. 1787 à septembre 1788.

Antoine HUIN (P.), de Strasbourg, 15 ans, janv. 1788 à sept. 1791.

Le fils de LOUTHERBOURG, 22 ans, juillet 1788.

J.-Georges-Étienne HUSSIGNY (P.), de Strasbourg, 20 ans, janv. 1788-1795.

Louis-François LEJEUNE (P.), de Strasbourg, 15 ans, mars 1789 à sept. 1791.

Louis COURTIN (P.), de Strasbourg, 18 ans, mars 1789.

GÉRARD-GÉRARD (P.), de Landau, 31 ans, nov. 1789.

Casimir-Jacques KARPFF, de Colmar, 19 ans, juin 1790.

Jean-Godefroy FINOT (P.), de Strasbourg, 15 ans, oct. 1792.

Jean KŒCHLIN (P.), de Mulhouse, 21 ans, an III, vendémiaire.

Jean KOHLER (P.), de Mulhouse, 16 ans, an III, vendémiaire.

Emmanuel FRIES (P.), de Mulhouse, 17 ans, floréal an III.

François TAITCHE (P.), de Strasbourg, 12 ans, ventôse an IV.

Rodolphe KŒCHLIN, de Mulhouse, 18 ans, fructidor an IV.

Jean VEILIS (P.), de Guebwiller, 32 ans, pluviôse an VI.

François TEICH (P.), de Niederwiller, 14 ans 1/2, an VII à an X.

Jean GROSJEAN (P.), de Schlestadt, 23 ans, vendémiaire an VII.

Remi-Jacques DELORD, de Sarrebourg, 36 ans, germinal an VII.

L.-Georges GALOIS (P.), de Strasbourg, 25 ans, floréal an IX.

Antoine DEUTSCH, de Niederwiller, brumaire an X.

Fr.-Joseph HEIM (P.), de Belfort, 15 ans, germinal an X.

Christ VALCHER (S.), de Niederwiller, 22 ans, messidor an II.

Jean-Georges VALCHER (P.), de Niederwiller, 17 ans 1/2, fructidor an XI.

Fr. MELLING (P.), de Strasbourg, 25 ans, brumaire an XII.

Henri SCHILD (G.), de Strasbourg, 19 ans, frimaire an XII.

Marc-Constant LEMAN (P.), de Strasbourg, 23 ans, messidor an XII.

Jean MICQ (MIEG), de Mulhouse, 16 ans, sept. 1807.

Geoffroy ENGELMANN, de Mulhouse, 19 ans 1/2, févr. 1808.

Henri-Charles MULLER, de Strasbourg, 24 ans, févr. 1809.

Gabriel-Christophe GUÉRIN, de Kehl, juillet 1810.

Jean BEINS (ou Bein), de Strasbourg, 23 ans, août 1862.

LES MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE CAROLINGIENNE EN DALMATIE SEPTENTRIONALE [1].

COMMUNICATION DE M. MILOJE M. VASSITCH
Professeur à l'Université de Belgrade.

L'architecture carolingienne a laissé les vestiges de son caractère en Dalmatie septentrionale, en particulier dans huit églises dont quelques-unes ne sont plus que des ruines et ne sont connues que par des reproductions, alors que d'autres ont été conservées dans leur type plus ou moins intact. Ce sont : les églises de Sainte-Croix à Nine (Nona) et de Saint-Vit à Zadar (Zara), les restes d'une église à Bilitzé, les églises de Saint-Martin à Pridraga, de Saint-Nicolas près de Nine, de Saint-Donat à Zadar, de Sainte-Ursule à Zadar, et l'église de Sainte-Trinité à Polioude près de Spliete (Spalato).

Tous ces monuments sont localisés dans la contrée située entre la ville de Nine, au Nord, et la ville de Spliete, au Sud. Ils sont d'un type à plan central et datent des trois premiers quarts du IXe siècle. Il est intéressant d'étudier dans quelles conditions ils se sont peu à peu élevés sur la terre dalmate.

1. Extrait de notre ouvrage, écrit en langue serbe, intitulé : *L'Architecture et la sculpture en Dalmatie depuis le commencement du IXe jusqu'au commencement du XVe siècle*. Belgrade, Geza Kohn, éditeur.

Bien que ces monuments appartiennent au type général à plan central, ils n'en représentent pas moins quatre variétés, d'après lesquelles nous les classons ici.

La première variété est caractérisée par l'union de trois basiliques orientales à nef unique, dont la basilique centrale est surmontée d'une coupole sur les trompes, cachée dans un tambour fictif. Les églises de Sainte-Croix à Nine et de Saint-Vit à Zadar appartiennent à cette première variété.

L'église de Sainte-Croix est bien conservée (fig. 1, 2). Sur l'architrave de la porte occidentale se trouve l'inscription : *Godeslav iuppano me isto domo construxit.* Le fondateur de cette église, le jouppan Godeslave, ne nous est pas autrement connu. Pour dater cette église, on fait appel au style de la décoration sculptée et à la paléographie de l'inscription, écrite avec majuscules rustiques franco-gauloises mélangées aux lettres cursives du temps mérovingien. Ces caractères de l'inscription appartenant certainement à la paléographie du VIIIe siècle, il est permis d'en conclure que cette église ne fut pas érigée avant l'an 800.

Le plan de notre église est une variété spéciale qui ne se laisse pas confondre avec celui de la chapelle funéraire de Galla Placidia à Ravenne.

Au contraire, la chapelle funéraire du VIe siècle sur l'îlot de Sainte-Catherine près de Pola, d'un côté, et, de l'autre côté, l'église de Sainte-Marie d'Artik (fig. 3), en Arménie, datant du VIIe siècle représentent un type d'église qui apparaît également dans le plan de la crypte du XIe siècle de Saint-Marc à Venise.

L'analogie frappante entre notre monument et l'église arménienne nous autorise à chercher l'origine commune de ce type en Orient, sans pouvoir cependant en préciser le lieu. Les deux basiliques latérales servant de contreforts spéciaux ne suffisent pas à expliquer la création de ce type ; car ce n'est pas seulement à la conception des maçons que nous devons le caractère de ces édifices, mais aussi au sentiment religieux. C'est lui, en effet, qui a inspiré

la réunion à l'église des martyrs, primitivement indépendants, placés symétriquement des deux côtés de l'abside : c'est l'église elle-même qui sert depuis à la célébration de la *missa ad corpus*.

Il est donc facile de comprendre pourquoi ce plan fut adopté pour les chapelles funéraires des puissants et des riches, tels que Godeslave, le fondateur de l'église de Sainte-Croix, où l'on a, en réalité, découvert un tombeau dans l'abside septentrionale.

A la deuxième variété, désignée habituellement : *cellae trichorae*, appartiennent les restes de l'église de Bilitzé, les fondations de Saint-Martin à Pridraga et de Saint-Nicolas, près de Nine. On les date, d'après le style de leur décoration sculptée, du IXe siècle. Bien que l'on puisse retrouver, même depuis les temps romains, à travers l'ancien monde, plusieurs édifices appartenant à cette variété de plan, on a voulu croire qu'elle est parvenue en Dalmatie par les rives de la mer Noire. Mais c'est une hypothèse qui me paraît fausse, puisque l'église de Pridraga était dédiée à saint Martin de Tours et que les deux églises présentant des analogies de plan avec cette première sont situées l'une en France (église de Lérins, VIIIe siècle), l'autre à Munster (Grisons), sur l'ancienne terre du vaste empire de Charlemagne.

L'église de Saint-Donat à Zadar (fig. 4), datée par l'épiscopat de son fondateur, est l'unique représentant de la troisième variété. Elle possède le plan circulaire avec les six pilastres et deux colonnes qui supportent la coupole, et dont le portique circulaire intérieur est surmonté de tribunes. Donat, qui fut évêque de Zadar pendant les vingt premières années du IXe siècle, en fut le fondateur. Pour préserver sa résidence des funestes conséquences de la guerre menée entre Byzance et Charlemagne, il dut, pour parlementer, voyager à Constantinople et à Thionville. Il eut l'occasion de voir de près l'art byzantin, et même de connaître la chapelle Palatine, dont il s'inspira pour le plan de l'église de Saint-Donat.

La question, d'ailleurs toujours ouverte, de l'origine du plan de Saint-Donat a fourni aux savants l'occasion d'émettre nombre d'hypothèses. Ainsi les savants italiens croient que le plan de

notre église est tout simplement inspiré de celui de San Vitale de Ravenne, sans se soucier autrement de toutes les probabilités qui s'opposent à cette hypothèse. D'autre part, pour ne citer que les conjectures les plus en vue, C. Gurlitt introduit ce plan en Dalmatie par la voie continentale des bords de la mer Noire, sans penser qu'en ces régions-là il faut s'attendre avant tout aux influences de l'architecture arménienne, architecture qui, d'après M. J. Strzygowski, ne connaît pas la coupole, ni dans l'octogone, ni dans le plan circulaire. Le plan de notre église ressemble, il est vrai, à ceux de San Vitale et de la chapelle Palatine, mais les plans de ces deux monuments sont aussi d'origine orientale, ce qui est d'une grande importance. D'autre part, notre église est bâtie à Zadar qui, jusqu'à l'an 822, était sous la domination franque.

La quatrième variété, enfin, est représentée par l'église de Sainte-Ursule et par celle de Sainte-Trinité à Polioude près de Spliete (fig. 5). Leur plan a la forme d'un hexagone dont les angles supportent la coupole et dont les côtés sont renforcés de conches. Ce plan est connu depuis les temps romains ; les églises de cette variété se trouvent un peu partout.

Pour expliquer l'existence de ces églises en Dalmatie septentrionale, il faut citer les faits d'ordre politique et religieux. Après avoir conquis l'Istrie en 788, Charlemagne commença, en 800, la guerre contre Byzance. Par le traité d'Aix-la-Chapelle, en 812, Charlemagne obtint la Croatie dalmate, c'est-à-dire la Dalmatie septentrionale, gouvernée par les princes croates, vassaux des empereurs francs jusqu'en l'an 876 où, avec l'aide de Byzance, la Croatie dalmate fut libérée de la domination franque. Les mœurs franques furent introduites dans le pays, et la cour des princes croates de ce temps-là se modelait d'après celle des empereurs francs.

Au commencement du IXe siècle, les Croates, habitant la Dalmatie septentrionale, furent, en masse, et définitivement, convertis au christianisme par les missionnaires francs qui importèrent aussi

l'alphabet franco-gaulois que nous connaissons d'après l'inscription de Godeslave. « Les plus anciennes reliques, écrit un savant indigène, des saints de Nine : d'Assèle, d'Ambroise, du diacre Aronce et de sainte Marcelle, sont importées de l'empire franc. » Le culte de sainte Marthe fut importé au IXe siècle, par le diacre *Sumpertus*, d'origine provençale. Le culte de saint Martin de Tours fut aussi importé en Dalmatie, au IXe siècle, pendant la domination franque. Cependant, la ressemblance frappante de Sainte-Croix de Nine avec la chapelle funéraire de l'îlot de Sainte-Catherine, autorise l'hypothèse que les Francs se servaient aussi de missionnaires d'origine istrienne. A Pola même existait depuis longtemps un monastère bénédictin très prospère et très renommé.

L'activité avec laquelle les maçons francs élevaient des édifices sur les côtes adriatiques ne résulte pas seulement des considérations précédentes. Elle est littéralement confirmée par le testament de Fortunatus, patriarche de Grado, où celui-ci écrit : « feci venire magistros de Francia, » pour rebâtir le baptistère démoli auprès de sa cathédrale. Par l'intermédiaire de *Fortunatus* l'art de bâtir franc du IXe siècle s'était propagé jusqu'aux bords de la Save. Nous n'en sommes que plus autorisés pour admettre l'activité des maçons francs en Croatie dalmate soumise au pouvoir franc. Ces maçons, favorisés par les représentants politiques francs d'une part et invités à bâtir par les missionnaires francs d'autre part, importèrent dans ce pays, avec le plan des églises en vogue dans l'empire de Charlemagne, l'art de construire à la franque.

L'action de Charlemagne sur le domaine de la religion et de l'art religieux est bien connue. Il faut cependant souligner le fait que ce fut Charlemagne qui, tourné vers l'Orient, bouleversa, comme le dit si bien Dehio, l'art de bâtir en Occident, tout en posant, à l'aide de l'art oriental, les fondements de l'architecture romane.

Les églises à plan central de la Dalmatie septentrionale des trois premiers quarts du IXe siècle ne sont qu'un faible reflet de cette puissante influence. Les plans et les formes caractéristiques de ces églises sont bien la conséquence naturelle des conditions poli-

tiques, militaires et religieuses de ce temps, où les empereurs francs dominaient la Dalmatie septentrionale. La proximité de l'Orient et l'existence de monuments analogues antérieurs dans les pays voisins ne suffiraient pas à expliquer la formation d'une architecture pareille en Dalmatie, s'il n'y avait pas eu l'action de Charlemagne qui, par sa ferme volonté, reliait, si heureusement, l'art d'un passé glorieux avec l'art de son âge. C'est par cet unique intermédiaire qu'on peut raisonnablement caractériser et classer les monuments cités de l'architecture dalmate du IXe siècle, que nous appelons, par conséquent, les monuments de l'architecture carolingienne.

ÉGLISES ROMANES DU ROYAUME DE JÉRUSALEM

COMMUNICATION DE M. C. ENLART
Directeur du Musée de sculpture comparée.

L'art des Croisés a déjà fait l'objet d'excellents travaux du marquis de Vogüé, de M. Clermont-Ganneau, de M. Max van Berchem, de M. Dussaud, des PP. Vincent et Abel et de plusieurs autres érudits de valeur. A ces études j'espère ajouter bientôt quelques chapitres et des observations personnelles.

Ce que l'on est convenu d'appeler, à tort ou à raison, le Royaume de Jérusalem répond à peu près à ce que l'on nomme aujourd'hui Syrie, Cilicie, Galilée, Judée, Samarie et Palestine ; et ce vaste territoire a compris quatre grandes divisions.

Au Sud, le royaume proprement dit : c'est la Palestine, avec par delà le Jourdain et la mer Morte le pays d'outre-Jourdain, qui pousse une pointe en Arabie jusqu'à la mer Rouge, au port d'Aïla, où les pèlerins s'embarquaient pour le sanctuaire de Sainte-Catherine du Sinaï, et où Renaud de Châtillon entretint une flotte de guerre. Entre 1160 et 1180, l'Égypte même, sous les derniers Fatimites, fut à la merci des Francs.

Au Centre, entre les montagnes et la mer, le Comté de Tripoli formait un territoire étroit qui, au Nord, se rétrécissait en une bande côtière de quinze à vingt kilomètres de large, assurant ses com-

munications avec la Principauté d'Antioche, sous la protection des montagnes et des puissantes forteresses qui tenaient en respect d'une part les pirates de la mer et de l'autre ceux de la terre ferme, le pays redoutable dit des Assassins.

La Principauté d'Antioche, conquise, un an avant Jérusalem, par Boémond, prince de Tarente, s'étendait depuis la grande forteresse frontière de Margat et le petit port de Banias, au Sud, jusqu'à l'Arménie, au Nord, et à l'Est jusque tout près d'Alep.

La Petite-Arménie fut, de 1098 à 1189, vassale des princes d'Antioche.

Au Nord-Est, enfin, le vaste Comté d'Édesse, appelé alors Comté de Rohez, n'avait aucun débouché sur la mer. Ses limites étaient à l'Ouest l'Arménie et la Principauté d'Antioche, au Nord, au Sud et à l'Est, l'Empire des Seldjoucides. La vallée de l'Euphrate était le centre de ce comté.

La configuration d'un tel royaume peut sembler bizarre, mais elle était éminemment pratique ; à beaucoup de mysticisme, les gens du Moyen Age savaient allier beaucoup de bon sens : les Croisés avaient su choisir de bonnes terres et s'arrêter sur des frontières solides, comme le Liban.

La possession de Jérusalem, où affluaient les pèlerins du monde chrétien, joignait à son immense valeur morale de sérieux avantages temporels ; la possession des plaines fertiles de la Syrie et de la Cilicie en était un plus sérieux encore ; enfin, ce royaume côtier tenait les débouchés de toutes les routes de caravanes qui amenaient au bassin de la Méditerranée les produits de l'Asie, produits précieux et parfois indispensables à l'Europe, en un temps où l'Amérique n'était pas découverte. Tous les ports qui desservaient ces grandes routes, tous les défilés dont le passage s'imposait furent occupés et commandés par des forteresses, dont la puissance nous plonge aujourd'hui dans la stupeur. Si l'Europe fit des sacrifices d'hommes et d'argent pour conquérir et pour maintenir le royaume de Jérusalem, ce ne fut pas, comme on l'a dit, par un mysticisme absurde, mais par l'effet d'une clairvoyante

sagesse : si les Francs n'avaient envahi et occupé le Levant, les Sarrazins seraient venus ravager l'Occident ; si les Européens n'avaient capté les voies commerciales de l'Asie, la France et l'Italie n'auraient pas acquis les richesses qui ont permis d'y élever des cathédrales.

Quand vous comparerez les cathédrales et les forteresses du royaume de Jérusalem, vous verrez que si ses colons ont exprimé leur idéal religieux dans de nobles édifices, ils ont fait la part plus belle encore aux travaux de défense qui assurèrent, trop peu de temps hélas, leur sécurité et leur existence même.

Beaucoup de ces possessions furent éphémères. En 1185, après la chute de la dynastie fatimite, Saladin groupa les forces de l'Islam, et, devant cette puissante unité de commandement, le recul chrétien commença. En 1187, le 4 juillet, par une aberration inconcevable, l'armée du royaume de Jérusalem engagea contre toutes les forces de Saladin et dans les conditions les plus manifestement défavorables la bataille décisive de Hittîn près Tibériade. Ce fut un désastre sans précédent et sans remède : un jour suffit à l'anéantissement d'un siècle d'efforts. Le roi, Guy de Lusignan, les grands-maîtres du Temple et de l'Hôpital, la plupart des princes furent faits prisonniers ; la Vraie Croix, palladium du royaume, disparut, et bientôt toute la terre d'outre-Jourdain, puis Acre, Nazareth, Césarée, Naplouse, Jaffa, le Toron, Sayette, Beyrouth, Giblet, Ascalon, Gaza, Daroun durent ouvrir leurs portes ; le 2 octobre, Jérusalem se rendait, et en deux ans la principauté d'Antioche était soumise presque en entier : en 1189 il ne restait plus aux Croisés que Tyr, Antioche et Tripoli.

Cependant, Philippe-Auguste et Richard Cœur de Lion vinrent au secours des Francs d'outre-mer : en 1191, ils leur rendirent Acre, assiégée depuis deux ans, et le Royaume de Chypre fut fondé ; en 1197, Beyrouth fut repris ; mais bientôt, forts de la mésintelligence des rois de France et d'Angleterre, qui n'avaient pu réaliser une politique commune, les Musulmans multiplient leurs vagues d'assaut, dont chacune enlève quelque chose au malheureux et

héroïque royaume de Jérusalem : en 1244, Gaza ; en 1246, Giblet ; en 1268, Antioche ; en 1271, le krak des Chevaliers, la plus puissante des forteresses franques, et Chastel Blanc ; en 1285, le sultan du Caire, Kelaoun, enlève Margat ; en 1289, Tripoli ; en 1291, enfin, Tortose, Athlit, Beyrouth, Tyr et Saint-Jean-d'Acre, dernier refuge d'une résistance désespérée. Il ne restait plus aux Francs que le royaume de Chypre ; il recueillit tout ce qui, dans les populations latines de Syrie, avait pu échapper au massacre.

C'est de Chypre que les Latins dirigèrent au XIVe siècle sur la Syrie, l'Arménie et l'Égypte quelques retours offensifs, qui n'eurent que des résultats éphémères. De 1300 à 1302 ils occupèrent Tortose et l'île de Ruad, en 1364, Alexandrie ; les ports de Gorrighos et Satalie furent conquis par Pierre Ier de Lusignan, perdus après sa fin tragique, mais les Hospitaliers possédèrent Rhodes de 1310 à 1522, et le royaume de Chypre vécut de 1191 à 1571.

Ces deux îles conservent encore de magnifiques monuments de l'art occidental des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles.

Je limiterai cette causerie à l'architecture religieuse du royaume de Jérusalem et à l'époque romane.

L'Asie Mineure est riche en beaux modèles d'architecture, et les maîtres d'œuvres occidentaux les ont certainement utilisés, mais leur influence s'est exercée chez nous dès la première moitié du XIIe siècle, époque où les Croisés se contentaient des églises byzantines conquises et ne construisaient guère d'églises nouvelles.

C'est au milieu du XIIe siècle que correspond leur grande activité artistique, et les formes d'origine orientale qui se rencontrent dans leurs édifices leur sont soùvent revenues de France, toutes assimilées à l'art roman. Ce qui frappe dans l'architecture des Croisés, comme dans leurs institutions et dans leur littérature, c'est le caractère éminemment français.

Quant aux caractères provinciaux de cette importation, nous retrouvons surtout outre-mer nos écoles du Sud, à Nazareth ; le R. P. Viaud a relevé, parmi les signes de l'appareil, les noms

Johannes Elia et Ogier, voisinant avec une signature arménienne ; Jordanìs avait signé le clocher du Saint-Sépulcre, et j'ai relevé à l'église du Puits-de-la-Samaritaine le nom Ode. Les signes qui sont de simples lettres ou des monogrammes sont partout empruntés à l'alphabet latin.

De l'examen de ces signes et de celui des sculptures, où l'art roman se mêle, à Giblet et à Beyrouth, de quelques motifs arabes, on peut conclure que la direction et la plus grande part de la main-d'œuvre furent occidentales, mais que les chantiers accueillaient quelques collaborateurs indigènes.

Le sanctuaire constantinien élevé au moment où l'on découvrit le Saint-Sépulcre et la Vraie Croix comportait une basilique ordinaire, une chapelle souterraine parallèle, et, dans l'axe de la basilique, la rotonde de la Résurrection, entourée d'un bas-côté et d'une tribune et qui reçut après coup des absidioles. Le Saint-Sépulcre en occupe le centre.

Plusieurs églises romanes élevées en l'honneur du Saint-Sépulcre, à Saint-Bénigne de Dijon, à Saint-Michel de Cuxa, reproduisent la rotonde et la basilique qui y touche par l'abside. Les Croisés voulurent ne faire des deux qu'un seul grand édifice : ayant ouvert une brèche à l'est de la rotonde, ils y soudèrent une sorte de transept avec tribunes et coupole centrale sur tambour, puis, de l'autre côté de ce transept, un chœur et une abside avec déambulatoire et trois absidioles. Ainsi, le sanctuaire des Croisés ressembla, en plan, aux églises rhénanes à double abside, mais rien d'autre n'y rappelle l'art rhénan.

L'abside avait des colonnes jumelées ; le déambulatoire et les tribunes ont des voûtes d'arêtes, mais, contrairement à ce qu'indique le marquis de Vogüé, le chœur, l'abside et les bras du transept n'ont jamais eu que des voûtes d'ogives. Le profil y est un simple boudin, comme au déambulatoire de Saint-Denis, que rappellent aussi les chapiteaux des tribunes. Le déambulatoire rappelle celui de Saint-Sernin de Toulouse, consacré en 1096 ; le reste semble du milieu du XIIe siècle ; on a lieu de croire les tra-

vaux commencés vers 1130 et une inscription attestait que la consécration eut lieu le 15 juillet 1149.

Le clocher, qui fut plaqué après coup sur l'angle occidental de la façade sud, et qui en altère l'ordonnance, a été élevé presque aussitôt après, comme son style l'indique. Ces travaux étaient à peine achevés, quand survint le désastre final de 1187.

La coupole-lanterne, sur pendentifs, rappelle celles du Dorat et de Saint-Laumer de Blois.

La façade sud du transept est le plus élégant morceau de l'édifice. C'est une grave erreur de Strzygowski de l'avoir pris pour une œuvre orientale antérieure aux Croisades, car sa composition générale et beaucoup de ses détails appartiennent au style roman de France le mieux caractérisé.

Le portail géminé, et les fenêtres jumelles qui le surmontent se retrouvent à Saint-Sernin de Toulouse et à Compostelle. Les proportions trapues sont celles de notre art roman du Sud-Ouest ; mais jamais les portails de l'école poitevine n'ont de tympans.

L'un de ceux du Saint-Sépulcre semble à première vue d'un travail bien oriental, car il est en marquetterie et forme des combinaisons géométriques ; mais des marquetteries de dessins tout à fait analogues se voient à Évreux, au pignon sud du transept de Saint-Taurin, à Beauvais, au portail nord de Saint-Étienne, au portail de la chapelle de la Maladrerie, et dans les environs, à celui d'Allonne. On sait qu'un tympan semblable existe dans l'ancien palais patriarcal.

L'autre tympan du Saint-Sépulcre et les voussures qui l'encadrent semblent avoir eu un revêtement de mosaïque, comme les voussures du tympan du petit portail aujourd'hui à l'intérieur de la *Chapelle des Francs*, ancien porche du Calvaire.

Les tympans lisses sur linteaux sculptés sont un parti assez fréquent dans l'Italie du Nord : un portail de Celano (Abruzzes) ressemble particulièrement à celui du Saint-Sépulcre.

Mais, si l'on examine le linteau décoré de rinceaux, où se meuvent des figurines nues, des oiseaux et un centaure, on lui reconnaîtra

une étroite parenté avec les rinceaux historiés des chapiteaux du cloître de Saint-Étienne, au musée de Toulouse.

L'autre linteau, qui représente des scènes de la vie du Christ, est une œuvre occidentale de la seconde moitié du XIIe siècle, dont on trouverait les analogues dans le Sud de la France.

La corniche qui surmonte le portail et celle qui couronne la façade sont des remplois ou des imitations de sculptures romaines, mais la corniche du petit porche qui est devenu la Chapelle des Francs, est d'un type provençal ; on peut la rapprocher de celles du cloître de Vaison et de la chapelle Sainte-Croix de Montmajour. Le cordon richement sculpté de rinceaux et de volutes d'acanthes profondément refouillés qui contourne les archivoltes des fenêtres est un travail français dont on peut voir les analogues dans plusieurs de nos provinces.

Celui qui forme les abaques des colonnettes des fenêtres et qui se trouve répété au cloître du Saint-Sépulcre est identique aux abaques des portails de Chartres et d'Étampes.

Quant aux voussures, celles des fenêtres ont des profils français du XIIe siècle et des dessins courants romans, mais la voussure supérieure des fenêtres et des portails, avec ses claveaux à coussinets, est un motif favori de l'architecture arabe.

On le rencontre toutefois en France, à Saint-Crépin d'Évron (Mayenne), à Lodève, à Perpignan, à Chivy (Aisne) et à Saint-Pierre de Soissons.

Les chapiteaux des grosses colonnettes des fenêtres, ceux des portails et leurs abaques sont l'œuvre d'artistes byzantins qui collaborèrent avec les sculpteurs français. Le travail méplat, les profonds refouillements au trépan, les galbes convexes, les acanthes tournoyant en spirale, tout cela se retrouve dans les chapiteaux byzantins étudiés par M. Bréhier ; il est vrai qu'en Occident Saint-Marc de Venise a les équivalents, mais on sait quelle part revient à l'art byzantin dans ce monument.

La corniche à modillons de la coupole est encore une œuvre bien romane, et le clocher, élevé sans doute entre 1170 et 1187,

une œuvre bien française, du style de transition. Ses deux étages supérieurs, largement ajourés, ont disparu.

Le Saint-Sépulcre, on le voit, est un monument très hybride, mais il ne saurait être comparé à la tour de Babel : les artistes de toute origine qui l'ont élevé à la gloire du Christ sont plutôt comparables aux Apôtres, quand le Saint-Esprit descendit sur eux, car en parlant diverses langues ils ont su s'entendre pour composer une œuvre harmonieuse.

Les autres églises de Terre Sainte appartiennent à un art homogène et assez uniforme.

L'appareil est très beau. A Tortose et à Sébaste, il est à joints vifs.

Les plans consistent en quelques rotondes, et en nombreuses basiliques avec ou sans bas-côtés. Le seul transept saillant est à l'abbaye des Prémontrés de Montjoie, en Palestine. Le transept, même sans saillie, comme à Sainte-Anne de Jérusalem, est rare.

Très rares aussi sont les clochers, et leur place semble n'avoir rien eu de fixe. Notre-Dame de Tortose a eu quatre tours aux angles, Saint-Jean de Beyrouth une ou deux à la façade ; l'abbatiale cistercienne de Belmont a un petit clocher de maçonnerie, comme les églises similaires de Provence.

Les absides polygonales au dehors que l'on rencontre en Palestine doivent avoir une origine byzantine, bien qu'on en trouve en Provence ; les absides empâtées dans un massif rectangulaire sont fréquentes aussi dans les basiliques byzantines, mais ne sont guère plus rares en France que chez les Croisés.

La coupole centrale posée sur un tambour et sur des pendentifs, qui se voit au Saint-Sépulcre, à Sainte-Anne, à Sainte-Marie-Latine et à Saint-Jacques-Majeur de Jérusalem, existe aussi en France, à Obazine, Bénevent, Le Dorat ; d'autres exemples français reposent sur des trompes.

L'arc brisé et le berceau brisé sont adoptés systématiquement : c'est un parti emprunté à l'Orient, mais il existe au même degré dans les écoles de Bourgogne et de Provence, proches parentes de celle d'outre-mer.

Comme en Bourgogne et dans le Sud-Ouest, il existe des églises à nef unique voûtées en berceau (Tibériade, Belmont, Safita, Le Krak) ou voûtées d'arêtes (châteaux de Margat et de Tripoli, Saint-Porphyre de Gaza) et des églises à collatéraux. Les collatéraux ont toujours la voûte d'arêtes ; la voûte centrale l'a aussi en Palestine, sauf à Ramleh ; dans cette église et dans les cathédrales de Syrie, la nef est couverte d'un berceau brisé, avec doubleaux, comme en Bourgogne et en Provence : à Beyrouth et à Ramleh, comme en Provence et à Thil-Châtel (Côte-d'Or), des fenêtres s'ouvrent en pénétration dans ce berceau.

Les supports sont des piliers plus ou moins compliqués ; jamais, sauf à Sainte-Anne de Jérusalem, ils ne sont composés seulement de pilastres, comme il arrive en Provence ; ils ont, en général, des colonnes engagées.

La brisure des fenêtres est plus précoce et plus générale qu'en France. Quant aux portails, celui de Sainte-Marie-la-Grande, analogue à nos grands portails du Sud-Ouest, est le seul tracé en plein cintre. Seul avec celui du Saint-Sépulcre, il a deux baies ; elles s'encadrent d'une voussure unique.

Tous les portails ont des tympans, mais aucun n'est sculpté. Beaucoup de ces portails sont très simples, avec ou sans colonnettes : ils ont leurs analogues en France, par exemple à la commanderie de Verrières (Haute-Loire). Quelques portails, outre ceux du Saint-Sépulcre et de Sainte-Marie-la-Grande, ont été richement décorés.

Celui de Naplouse ressemble aux portails de Mantes ; celui de Gaza a aussi des socles cannelés. Cet ornement est fréquent.

On le rencontrait notamment à Nazareth, dans un portail à chapiteaux historiés qui devait être proche parent de ceux de Chartres et d'Étampes. Le R. P. Viaud en a découvert et publié les débris en 1911.

Les chapiteaux à feuillage, sauf à Sainte-Anne de Jérusalem, dérivent des deux variétés de l'ordre corinthien, à acanthes ou à feuilles pleines ; ils ont souvent des volutes en cornes de bélier,

et généralement l'astragale fait partie du fût, comme dans l'antiquité et dans l'art roman de la vallée du Rhône.

Le chapiteau bulbeux, qui existe aussi dans cette région, n'est pas rare en Syrie et en Palestine, il est plus répandu que nulle part.

La Palestine a employé avec prédilection les colonnettes en encorbellement à fût coudé, que l'on rencontre aussi en Provence, à La Celle (Var) et à Silvacane.

Une série de chapiteaux romans palestiniens, spécialement à l'église de l'Ascension, se rattachent nettement à l'art toulousain ; certains chapiteaux et rinceaux sont d'art non moins indiscutablement provençal ; enfin, il existe en Palestine, dans la seconde moitié du XIIe siècle, un art décoratif arabo-roman d'une grâce et d'une originalité extrêmes, qui interprète à sa façon les chapiteaux et rinceaux corinthiens.

Quelques-uns de ces décors égalent les beaux modèles de France, mais les chapiteaux historiés trouvés à Nazareth les surpassent. Ils ont cependant les plus grandes analogies avec ceux de Chartres, d'Étampes, de Corbeil, de Vézelay, d'Autun et de Saint-André-le-Bas à Vienne.

En revanche il m'est impossible de comprendre sur quelles observations le R. P. Viaud et ceux qu'il a consultés ont pu se fonder pour attribuer à ces sculptures une origine germanique.

Ces chapiteaux de Nazareth s'accompagnaient de grandes statues, et d'autres chapiteaux historiés non moins beaux ont existé au Thabor et à Tyr : des débris nous en donnent la preuve.

En résumé, l'architecture et la sculpture des Croisés ne diffèrent de celles du Sud de la France que par quelques faibles nuances.

Des églises cisterciennes telles que celle de l'abbaye de Flaran (Gers) ou d'Obazine (Corrèze), la nef du Dorat, l'église de Thil-Châtel (Côte-d'Or) n'ont rien qui les en distingue, à part leurs combles.

L'histoire artistique du royaume de Jérusalem aboutit à la même conclusion que son histoire politique ou littéraire. La France

fut le centre et l'inspiratrice de toute cette civilisation ; on peut dire sans nulle exagération que les lois, la littérature et les arts plastiques des colonies franques d'outre-mer furent presque exclusivement français.

Les colons étaient venus de toute l'Europe, mais notre race avait, du XI[e] siècle au XVI[e], ce pouvoir d'assimilation dont la race anglo-saxonne donne aujourd'hui une preuve toute semblable dans l'Amérique du Nord.

A part une très faible collaboration des artistes lombards et locaux depuis le début, puis au XV[e] siècle et au XVI[e] une très faible part d'influence aragonaise et quelques monuments de la Renaissance italienne, l'art des royaumes de Jérusalem et de Chypre est aussi français que le sont les *Assises de Jérusalem*, les chroniques de Philippe de Novare, les traités de Philippe de Maizières. En 1507 encore, le pèlerin normand Pierre Mézenge pouvait écrire en parlant des populations de Chypre : « Ils sont aussi bons françois que nous sommes en France ». Quelles belles traditions n'avons-nous pas à reprendre dans ce pays qui nous doit tant déjà depuis huit siècles.

INVENTAIRE ET CLASSIFICATION

DES

MONASTÈRES CISTERCIENS ESPAGNOLS

COMMUNICATION DE M. LEOPOLDO TORRES BALBÁS

Architecte en chef de l'Alhambra.

En la gran expansión de la arquitectura francesa por Europa, realizada por los cistercienses en los siglos XII y XIII, tocole a España considerable parte. Desde la relativa uniformidad artistica de las construcciones del Imperio Romano, en los primeros siglos de nuestra era, no se habia dado el caso de edificios tan semejantes esparcidos por variadas y lejanas naciones, obedeciendo a una intensa centralización arquitectonica. En aquel Imperio ello se produjo con la unidad política y el dominio territorial ; la orden del Cister lo consiguió por medio de una admirable organización, tanto espiritual como temporal, obra de las almas exaltadas, llenas de ardiente fé, de San Bernardo y sus dicipulos. Será siempre un hecho interesantisimo la enorme difusión de los cistercienses por una Europa caotica, en plena formación.

Fuera de Francia, la tierra madre, no se encuentra en pais alguno el número y la variedad de monasterios Bernardos que en el nuestro. Aun hoy, despues de ochentacinco años de abandono y destrucción, pueden estudiarse mas de cincuenta edificios de

aquella época, situados en las provincias septentrionales, ya que el sur de España disputabase aún a los musulmanes cuando el gran desarrollo de la Orden francesa. En algunas regiones, como Galicia, llegó a haber diez y seis casas del Cister ; numerosas fueron tambien en las provincias de Leon, Valladolid y Guadalajara.

En la España cristiana los monasterios cistercienses representaron uno de los momentos capitales de la influencia francesa que en nuestro suelo compartió durante la edad media la preponderancia con la musulmana. Propagaron aquella, primero, los monjes Cluniacenses, protegidos por Alfonso VI, y las peregrinaciones a Santiago de Compostela siguiendo el llamado « Camino francés » ; con Alfonso VII, decaidos los hijos de San Hugo y Pedro el Venerable, son los de San Bernardo los que acaparan casi todas las fundaciones. No duró mucho su boga ; franciscanos y dominicos llegaban a renovar los ideales religiosos ; mas tarde, a fines de la edad media, son las clarisas las que obtienen recursos de reyes y nobles para sus numerosas casas de Castilla, y, al comenzar el renacimiento, la orden española de los jeronimos, alcanza un favor extraordinario, siendo sustituida por el auge mas duradero de la Compañia de Jesús.

En sus principios fué la de los cirtercienses una admirable labor de colonización : poblarón comarcas que habian quedado desiertas al avanzar la reconquista, abatieron bosques, desecaron sitios pantanosos, encauzaron cursos de agua, roturaron tierras incultas. Numerosos monasterios fundados, protegidos o acrecentados por reyes y magnates, acumularon grandes riquezas y ejercieron vastos señorios temporales. Poco a poco fueron sus monjes olvidando las primitivas reglas de austeridad y pobreza y llegó época en la que pudo ponerse por ejemplo de vivir cómodo y regalado el de los monjes blancos.

Una visita a los monasterios existentes, mejor dicho a sus imponentes ruinas, nos enseña como fueron perfeccionando sus casas para la vida en comun, a tal punto que en el siglo XVI los cenobios Bernardos que poseian grandes rentas eran establecimientos modelo

bajo el punto de vista de la distribución arquitectonica y de la apropiación a su destino.

Durante cuatrocientos años habian trabajado en perfeccionar el mismo programa en centenares de casas religiosas, organizando la vida dentro de ellas, recogiendo y encauzando el agua de las sierras próximas, llevandola encañada a la cocina, al refectorio y al claustro ; construyendo espaciosas y comodas celdas bien abrigadas de los frios del invierno ; instalando grandes chimeneas de piedra que les reconfortasen al salir de los rezos nocturnos ; alejando las inmundicias mediante el agua de un arroyo que hacian pasar por debajo de las letrinas, situadas en lugares apartados ; edificando buenas bibliotecas en donde el trabajo fuera grato, molinos para molturar el trigo recogido en sus campos, palomares, estanques que les proporcionaban pesca abundante, lagares, vastas bodegas y grandes almacenes en los que conservar toda clase de provisiones.

La primera fundación del Cister en España fué la de Moreruela (Zamora), el año 1131. Siguen Bello-fonte, conocido despues por Valparaiso (Zamora), y Osera (Orense), en 1137 ; Yerga, en 1140, trasladado mas tarde a Fitero (Navarra) ; Sacramenia (Segovia) y Monsalud de Córcoles (Guadalajara), en 1141 ; Melon (Orense), Meira (Lugo), y Sobrado (Coruña), en 1142 ; Valbuena (Valladolid), en 1143, y antes tambien de mediar el siglo, La Oliva (Navarra), Veruela (Zaragoza), La Espina (Valladolid), Monfero (Curuña) y Poblet (Tarragona). De 1150 a 1200 multiplicanse las fundaciones ; en el primer tercio del siglo XIII aun abundan, y a partir de 1235 hacense rarisimas.

Muchos de estos monasterios renovaronse en el siglo XVI, en un momento de auge artistico y economico, cuando, reformados, cesaron los abades comendatarios que en tiempos anteriores esquilmaron sus cuantiosos patrimonios, gastados casi siempre en provecho propio. Entonces derribaronse bastantes dependencias de los siglos XII y XIII : hicieronse grandes y suntuosas sacristias ya

que el culto iba adquiriendo explendor inusitado con olvido de las primitivas reglas ; refectorios y cocinas reconstruyeronse en planta alta, librandoles de la humedad que en la baja solian tener ; las naves de arcos agudos que antes servian de dormitorios, sustituyeronse por celdas amplias, cómodas é independientes ; junto al crucero de la iglesia labraronse escaleras monumentales en vez de las que, dentro del templo, comunicaban directamente este con los dormitorios ; el coro monacal trasladose a los pies de la iglesia, colocandole en alto. Mas tarde, en los siglos XVII y XVIII, aun sintiose mayor afan reconovador y la fantasia arrebatada de los artistas barrocos ejercitose ampliamente en monumentales construcciones bernardas : claustros, imponentes fachadas, y torres, prohibidas en los comienzos de la Orden. En 1835 espulsaronse las comunidades religiosas, vendiendose sus bienes, y la enorme riqueza acumulada por los bernardos españoles en setecientos años de existencia fue desde entonces en gran parte destruida. Los soberbios monasterios sirvieron de cantera y, faltos de reparación, hundieronse en total abandono, lentamente por la sequedad del clima los de Castilla y Aragon, con mucha mayor rapidez los del norte, envueltos en una explendida vegetación parasita que les presta poética belleza y remueve sin cesar sus sillares.

A pesar de todas estas vicisitudes aun posee España un crecido número de casas del Cister con antiguas dependencias. Entre las mas importantes estan Poblet en Cataluña, Iranzú y La Oliva en Navarra, Piedra, Veruela y Rueda en Aragon, Córcoles y Ovila en Guadalajara, Huerta en Soria, Sacramenia en Segovia, Valbuena y La Espina en Valladolid, Moreruela en Zamora, Carracedo en Leon, San Andrés del Arroyo en Palencia y Las Huelgas en Burgos.

Las clasificaciones propuestas por varios arqueologos para las iglesias cistercienses, atendiendo singularmente a la forma de sus cabeceras, tienen escasa utilidad para las españolas. Carece nuestro

pais de templos Bernardos con girola rectangular, como el diseñado por Villard d'Honnecourt y los de la iglesia matriz del Cister en Francia, de Ebrach y Riddagshausen en Alemania, de Vitskoel en Suecia, y Byland, Jervaulx y Abbey-Dore en Inglaterra ; faltan tambien ejemplares de girola y cabeceras circulares con capillas radiales englobadas dentro de ellas, no acusandose al exterior, como Clairvaux, Pontigny y Savigny en Francia y Warnhem en Suecia ; en cambio poseemos otros tipos dificiles de incluir en las referidas clasificaciones.

Uno de ellos, tal vez el mas numeroso, formanlo las iglesias de tres absides semicirculares, segun el modelo romanico mas generalizado. Tienenlos asi los templos cistercienses de Armenteira (Pontevedra), Valdedios (Asturias), San Martin de Castañeda (Zamora), San Clodio y Junquera de Espadañedo (Orense), y Casbás (Huesca). Analoga es la disposición de los de Sandoval y Carrizo (Leon), Monsalud de Córcoles (Guadalajara) y Santa Maria de la Vega (Palencia), pero con sus bovedas de cuarto de esfera apeadas en nervios. En Francia, citanse dos cabeceras analogas : las de las iglesias cistercienses de Mazan, en la diocesis de Viviers y de la abadia de Boschaud (Dordogne). La destruida de la abadia de Reigny-les-Vermenton (Yonne), tuvo cinco absides semicirculares escalonados.

Modificación mas avanzada de esta disposición es hacer de planta poligonal el abside central, mientras se conserva el medio punto para los laterales. Son ejemplos, Penamayor (Lugo), Acibeiro (Pontevedra) y Palazuelos (Valladolid).

La planta cisterciense por excelencia, la de absides rectangulares de testero plano, como Fontenay, Noirlac, Silvanes y Silvacane en Francia y numerosas iglesias en Suiza, Alemania, Italia, Suecia é Inglaterra, existe en España en Oya (Pontevedra), y Santas Creus (Cataluña), con cinco absides ambas, y con tres en Vallbona de las Monjas (Lérida), Rueda (Zaragoza) é Iranzu (Navarra).

Tipo intermedio entre los dos anteriores es el que tiene abside central de trazado semicircular primero y poligonal en época

mas avanzada, siendo rectangulares los laterales. En Francia citase la iglesia de Obazine ; en España existen las de Huerta (Soria), La Oliva (Navarra) y Meira (Lugo), con abside central semicircular ; Valbuena (Valladolid), con el central y los dos proximos semicirculares y rectangulares los mas extremos ; Matallana (Valladolid), Las Huelgas (Burgos), San Andres del Arroyo (Palencia), Piedra (Zaragoza), Bonaval (Guadalajara), Benijaza (Castellon), Villamayor de los Montes (Burgos) y muy verosimilmente la destruida de Ovila (Guadalajara), con el central poligonal.

La cabecera de las iglesias bernardas de Thoronet y Senanque, en Provenza, de abside central semicircular y laterales de igual trazado interiormente, cerrandose pro un muro plano al exterior, encuentrase en España en Sacramenia (Segovia), con caracteres que revelan influencia de la citada región francesa.

Las iglesias españolas con girola, de monasterios cistercienses, pertenecen á dos tipos. Semicircular con capillas radiales, de forma que dos consecutivas esten separadas por un tramo de girola en el cual abrese una ventana, al modo romanico, la poseen los monasterios gallegos de Melón y Osera, con planta anomala en la arquitectura bernarda y frecuente en las iglesias de monasterios benedictinos y grandes santuarios de peregrinación de la época. La cabecera de la catedral de Santiago de Compostela sirvió probablemente de modelo para la de estos dos templos mas modestos.

El otro tipo de girola es el de capillas radiales contiguas, de planta semicircular, con tantas como tramos tiene aquella, caracteristico de iglesias de los comienzos goticos ; asi son las de los monasterios de Moreruela (Zamora), Poblet (Tarragona), Gradefes (Leon), Veruela (Zaragoza) y Fitero (Navarra). No inspirose la disposición de estas iglesias españoles en la de Clairvaux, cuya cabecera se consagraba en 1174, ni en las analogas posteriores de Pontigny y Savigny, como se ha supuesto ; tampoco pueden citarse como antecedentes de ellas las plantas de los templos bernardos de Royaumont y Ourscamp, con capillas poligonales y disposición

completamente gotica. Las cabeceras de esos templos cistercienses españoles provienen de iglesias del norte de Francia, de la segunda mitad del siglo XII, como las catedrales de Noyon y Senlis y las iglesias de Saint-Remy de Reims, Notre-Dame d'Avénières en Laval, Saint-Leu-d'Esserent y Saint-Germer.

De estos varios tipos, el mas antiguo en España es el de absides semicirculares, sin influjo cisterciense, empleado cuando aun no habian llegado a nuestro pais las disposiciones bernardas o, cuando, por la pobreza de la fundación, por su emplazamiento o por la vitalidad de las tradiciones locales, no tenia influencia directa aquella Orden en los trabajos de edificación. Algunas iglesias con esa planta remontanse al tercer cuarto del siglo XII.

Poco posterior parece ser el plano de absides central semicircular y laterales rectangulares ; edificabanse en el último cuarto del siglo XII las iglesias que tienen tal cabecera.

Hacia 1175 llega a España el plano típico de absides planos ; primeramente en iglesias aun romanicas, como la de Oya, con cañones transversales en las naves menores que le aproximan a Fontenay ; posteriormente, cubiertos con boveda de cruceria absides y tramos de las naves. Por igual época, alcanzando el principio del siglo XIII, construianse las hermosas iglesias con girola, y, ya coménzado este, adoptase la planta de poligono para el abside central, mientras muros planos cierran los laterales, ultima disposición de las cabeceras de las iglesias cistercienses españolas.

LES PLUS RÉCENTES RECHERCHES ARCHÉOLOGIQUES AU CHATEAU DE PRAGUE

LE CHATEAU DE PRAGUE SOUS LES ROIS DE LA MAISON DE LUXEMBOURG

COMMUNICATIONS DE M. KAREL CHYTIL
Professeur à l'Université Charles de Prague.

I

Pendant les dernières années du gouvernement des Habsbourgs, le château royal de Prague donnait l'impression d'un palais enchanté, comme il en est dans les contes de fées, habité seulement de temps en temps et en partie, inaccessible dans son ensemble. Les visiteurs n'avaient accès que dans quelques salles principales. Les conservateurs des monuments historiques eux-mêmes n'osaient guère s'en occuper. La commission archéologique de l'Académie tchèque fit procéder au mesurage de la partie la plus ancienne, l'aile dite de Vladislas, et elle se préparait à poursuivre les recherches, quand la guerre éclata. Enfin la victoire de l'Entente libéra les nations opprimées, et renouvela l'État tchèque. *Post nubila Phœbus :* le château de Prague, devenu la résidence du président de la

République tchécoslovaque, revécut tout à coup, et bientôt il sera entièrement restauré. Les vœux de nos historiens de l'art ont été comblés. Avec la permission bienveillante de la Chancellerie de la présidence, le service des bâtiments du château, sous la direction de M. Charles Fiala, architecte, a soumis tout le château à une exploration méthodique. On pratique des fouilles, des sondages, et l'on parvient ainsi constamment à de nouvelles découvertes. On se rend compte que toutes les époques y ont laissé leurs traces : époque des Přemyslides, époque des Luxembourgs, époque des Jagellons. On y trouve représentés tous les styles successifs, depuis le roman jusqu'au rococo, et il n'est pas exagéré de dire que le château de Prague sera — sa restauration terminée — l'un des monuments d'architecture profane les plus intéressants du monde. Permettez-moi de citer quelques dates de l'histoire de sa construction, la plupart, d'ailleurs, marquent en même temps l'histoire politique du pays.

Le château (fig. 1) est situé au sommet d'une hauteur qui s'abaisse au Sud vers la Vltava, par une pente escarpée; à l'Est, la hauteur saille en un coin étroit, dit *Opyš, cauda montis.* Par ailleurs, des vallées en rendaient l'accès presque impossible. Aux temps primitifs, sous les premiers Přemyslides, dont certains appartiennent encore à la mythologie, le château était leur résidence fortifiée, imprenable, caractère qu'il conserve dans la suite, au temps des ducs et des rois. En son centre furent édifiées les premières églises chrétiennes de Prague : l'église de la Vierge, la plus ancienne de toutes, fondée par le premier souverain chrétien, Bořivoj (814-890), l'église de Saint-Georges, fondée en 915, à laquelle fut adjoint le couvent de bénédictines, créé par la fille de Boleslav Ier, Mlada, et l'église de Saint-Guy, fondée vers l'année 930 par saint Venceslas, qui y est enseveli dans une chapelle particulière.

L'évêché de Prague eut ainsi, dès son institution en 973, son siège dans le château. Sur l'emplacement de l'ancienne église de Saint-Guy, une spacieuse basilique à deux chœurs fut bâtie à partir de 1060, sous le règne de Spytihněv ; les fondements, décou-

verts par M. Mockr et M. Hilbert, architecte, ont permis d'en déterminer l'étendue [1].

Le château était enclos d'un mur que le duc Břetislav I[er] fit construire en 1050 (dum rædificaret mœnia), et, en 1135, Soběslav fit restaurer l'édifice lui-même à la mode des cités latines (more latinarum civitatum). En 1142 le château fut atteint par un incendie pendant le siège qui en fut fait au cours des luttes intestines de la famille des Přemyslides.

Peu après, il est fait mention de tours, qui, probablement, existaient déjà antérieurement. Le château fut pourvu de nouvelles fortifications, en même temps qu'embelli, en 1253, sous le règne du glorieux Přemysl Otakar I[er], tombé dans la fatale bataille du Marchfeld (Moravské pole), livrée contre le premier Habsbourg, l'empereur Rodolphe [2]. Après de nouveaux désastres, le château fut renouvelé sous Jean de Luxembourg et son fils Charles IV. Pendant et après les guerres hussites, il demeura désert. Vladislas Jagellon commença à le faire reconstruire à partir de l'année 1483. Sous Ferdinand I[er] de Habsbourg, en 1541, le château fut la proie d'un terrible incendie. Après ce sinistre, il ne cessa de s'agrandir pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle, puis pendant tout le XVI[e]. Sous Marie-Thérèse enfin, de 1756 à 1774, il fut encore agrandi et prit son aspect actuel.

A la périphérie du château, délimitée par les portes et les remparts, s'est conservé jusqu'à maintenant, dans son entier, un bâtiment de style roman, l'église de Saint-Georges. Tous les autres vestiges romans, fondements de l'église de Saint-Guy, du temps de Spytihněv, fondements du palais et de ses fortifications, sont

1. Tomek W. W. *Základy starého mistopisu prazského* (Fondements de l'ancienne topographie de Prague.) IV. 1872. P. 99-104 ; 127-130. — *Fontes rerum bohemicarum.* II. Chronica Cosmae Pragensis. P. 31 (932), 35, 92 (Anno 1060).
Památky archaeologické. (Monuments archéologiques.) Prague, 1913. P. 10. Hilbert K. *Nové poznatky o románské basilice na Hradě pražském.* (Nouvelles connaissances sur la basilique romane au château de Prague).

2. *Fontes.* II. Cosmas. P. 222 (1105), 235 (1142). Cosmae continuator. P. 289 (ad 1252) ; IV. Chr. Francisci Pragensis. P. 351.

cachés dans les murailles ou sous terre. Des tours qui subsistent encore, la « Tour noire », près de l'entrée du château dite de Opyš, a une substruction romane; de l'autre côté, l'ancienne « Tour blanche », véritable donjon d'où l'on découvrait la contrée environnante, est maintenant méconnaissable, la partie inférieure seule en étant conservée; une troisième tour a été identifiée à côté de l'aile de Vladislas. Ces tours sont carrées, alors que les autres ont la base ronde. Dans presque tout le sous-sol, dans une partie aussi du rez-de-chaussée de la vieille aile, des murailles romanes témoignent que le palais des Přemyslides avait à peu près la même étendue que cette partie du château d'aujourd'hui. La topographie, par les relations historiques et les vestiges conservés, commence à s'éclaircir et à se fixer depuis le milieu du XIIe siècle. Dans cette topographie les découvertes récentes ont introduit un problème nouveau. On a, en effet, mis au jour près de la façade du vieux château des restes de murailles, et l'on a découvert, entre le château et la cathédrale, le plan entier d'une petite église de la période romane (fig. 2), avec d'autres murs. Cette église se compose, suivant un type habituel en Bohême, d'une nef carrée oblongue et d'une abside demi-circulaire.

Comme pour les autres vestiges romans du château, le maçonnage est soigné, la disposition en assises égales est celle du petit appareil allongé. La matière employée est une pierre calcaire molle des environs de Prague, appelée en tchèque « opuka », sorte de marne dont était bâtie la Prague romane et dont on se servait encore dans les temps gothiques pour les détails sculptés d'architecture. Quel est ce temple, de l'existence duquel on ne se doutait guère? C'est la toute première église; l'église de la Vierge, fondée par Bořivoj et que connut encore Dalimil, auteur d'une chronique rimée du XIVe siècle. Mais les murs sont, eux, d'une date postérieure.

La première époque gothique apporte des transformations au vieux « palatium ». On y bâtit à partir de 1252, pendant les dernières années de Venceslas Ier et sous Přemysl Otakar II. De ce temps

date l'arcade gothique composée de huit arcs en ogive (fig. 3), qui fut murée sous Vladislas II et dont la partie fut cachée au XVIe siècle par la construction d'une annexe pour les Tables du Pays. Les piliers ont un socle simple. Des arcades de même genre existent dans les châteaux royaux et seigneuriaux de cette période, par exemple à Písek et à Zvikov. L'arcade conduisait ici dans le corridor de devant, lequel donnait accès dans les salles et chambres du palais. Les nouvelles recherches ont fait découvrir à la partie ouest de l'arcade les entrées anciennes, terminées par un arc trilobé.

En 1263 fut bâtie, dans la partie orientale du palais, la chapelle royale ou l'église de Tous-les-Saints. La fortification de l'ensemble du château fut accrue d'un certain nombre de tours disposées en cercle, de sorte que l'on pouvait passer de l'une dans l'autre sous un toit (quod de una turri ad aliam per totum gyrum castri transitus erat sub tecto). Mais nous ne pouvons entamer ici la question des remparts et des tours, qui mérite une étude spéciale [1].

Les recherches faites au rez-de-chaussée ont en outre conduit à la découverte d'autres vestiges gothiques. Derrière le corridor s'étend une longue suite de salles qui servaient en dernier lieu de cuisines. Elle se compose de huit travées de voûtes qui sont divisées par des cloisons en partie construites plus tard. En allant de l'ouest à l'est on peut distinguer celles des nervures qui, avec leurs clefs et leurs consoles, appartiennent encore au temps des derniers Přemyslides, et celles qui furent refaites sous Jean et Charles de Luxembourg.

Les consoles les plus anciennes, avec des commencements de nervures (fig. 4), sont taillées d'une seule pièce ; dans la deuxième travée on peut remarquer que la nouvelle nervure repose sur des nervures plus anciennes ; les profils des côtés deviennent plus compliqués ; les consoles d'abord coniques sont, dans les parties suivantes, pyramidales et plus riches.

1. Památky, 1913. P. 8. — Straka C. A. *Studie o věžich a branách Hradu pražského.* (Études des tours et portes du château de Prague.)

Tout l'étage au-dessus du corridor et des pièces comprend une seule grande salle, qui fut construite sous le roi Vladislas, à partir de 1493, par maître Benoît (Benedict, Beneš) qui, en 1502, en termina la voûte artistique. La peinture de la salle, gris sur gris, date de l'année 1836 où, à l'occasion du couronnement de Ferdinand V, la salle fut restaurée pour la dernière fois. On organisait dans cette salle non seulement des fêtes et des assemblées, mais aussi des tournois à cheval. Le plancher actuel est un peu exhaussé.

Les recherches avaient pour but de trouver les parties gothiques antérieures au règne de Vladislas, et, en effet, l'on a trouvé des traces du temps de Charles et même un peu postérieures, telles qu'une niche à voûte charmante en forme d'étoile. Une autre question est celle des formes de la Renaissance, que l'on voit dans la construction due à maître Benoît. Il y a là une vieille controverse [1].

Au-dessus d'une fenêtre, à l'extérieur de la salle, se trouve une inscription avec la date 1493. Quelques savants allemands, comme Grueber et Lübke, ne voulant pas croire que la Renaissance put exister si tôt en Bohême, jugeaient ces fenêtres postérieures à l'incendie de 1541. En 1911 encore, M. Pollak répète l'ancienne erreur et affirme — comme Lübke — qu'elle n'est pas sculptée mais seulement écrite sur crépi. Or l'inscription, véritablement sculptée dans la pierre, n'est pas un fragment, car son commencement, avec le nom de Vladislas, se trouve jusqu'à maintenant sur le même mur qui devint à la reconstruction le mur intérieur du bâtiment. L'inscription entière est : « Wladislaus rex Hungariæ et Bohemiæ 1493 ».

Que maître Benoît ait eu des tailleurs de pierre qui savaient

1. Lübke W. *Geschichte der Renaissance in Deutschland* (II. Abt. S. 106). II. Aufl. 1882. — Thieme-Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste.* III. B. 1909. S. 319. Benedict (von Oscar Pollak). — Pollak O. *Studien zur Geschichte der Architektur Prags*, 1520-1600. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen in Wien. XXIX. (1911). I. Abh. S. 84. — *Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort u. Bild.* B. Böhmen, II. 1896. S. 282. Chytil K. *Architektur der Renaissance u. Neuzeit.*

façonner les formes Renaissance, la preuve en est un petit portail de l'annexe, au côté sud du palais, connu par la Défenestration de 1618. Il porte sur un écu la lettre « L » incluse dans une couronne et provient donc, d'après cela, du temps de Louis, fils de Vladislas, tombé en 1526 à la bataille de Mohac contre les Turcs.

Des chapiteaux et des bases semblables à ceux que présentent les pilastres des fenêtres extérieures de la salle Vladislas se trouvent aussi aux petites colonnes conservées à l'intérieur de la salle, du côté de l'église de Tous-les-Saints.

L'état primitif y fut changé en 1592 par un nouvel arrangement du portail qui conduisait au chœur de Toussaint [1]. L'église, qui souffrit de l'incendie de 1541, fut entièrement restaurée, et il est intéressant que la restauration se fit avec la coopération de la reine de France Élisabeth. Après la mort, en 1574, de son époux, Élisabeth séjourna assez souvent et longtemps au château de Prague. Elle avait une grande dévotion pour saint Prokop, patron de la Bohême. Elle mourut à Vienne, en 1593.

Après sa restauration, l'église de Tous-les-Saints, où avaient lieu les serments exigés par le tribunal, devint de nouveau accessible de la salle Vladislas.

Au cours des recherches actuelles on a découvert sous les marches du portail sus-mentionné les bases des colonnes originelles de l'ancienne entrée ; elles ont la même forme que les autres colonnes du même côté ; les fûts sont torses, comme dans le gothique, — mais les bases et les chapiteaux appartiennent aux créations de la Renaissance primitive en Bohême et datent des années 1493 à 1502 où les voûtes de la salle Vladislas furent achevées. D'autres vestiges de cette époque ont été découverts, et ainsi une nouvelle lumière a éclairé ce problème dont l'histoire de l'art s'était bien souvent occupée.

Les recherches au château de Prague portent donc sur les pé-

1. Schaller Jar. *Beschreibung der königl. Hauptstadt Prag* 179. I. Hradschin S. 329. *Die Kollegialkirche zu allen Heiligen.* — Krasl Frant. Sv. Prokop. Prague, 1895. P. 260-551 (L'inscription dans l'église de Tous-les-Saints) ; 558.

riodes romane, gothique et le commencement de la Renaissance ; elles ne sont pas encore terminées, mais elles présentent tant de choses intéressantes que j'ai cru opportun de vous les signaler.

II

Sous le roi Venceslas II, vers 1303, le palais fut détruit par un incendie et demeura en ruines pendant près de trente ans. La seconde fille de Venceslas II, Élisabeth, fiancée au jeune comte de Luxembourg, Jean, fils de l'empereur romain Henri VII, sortit vainqueur des luttes qui se produisirent après la mort du dernier Přemyslide, Venceslas III, en 1306. Jean entra à Prague avec son épouse et, le 7 février 1311, fut couronné roi de Bohême dans l'église de Saint-Guy. Par lui, les relations entre la Bohême et la France, déjà établies à diverses reprises sous Přemysl Otakar II et Venceslas II, commencent à s'affermir.

Pour mieux comprendre ces relations entre les cours de Prague et de Paris, il est nécessaire de faire un peu de généalogie. Le comte Henri de Luxembourg, élu empereur romain après la mort d'Albert de Habsbourg, était français de naissance ; il prit pour femme Marguerite, fille de Jean Ier, duc de Lorraine et de Brabant. Leur fille Marie épousa le roi de France, Charles IV. Le cousin de Charles IV, Philippe VI de Valois, lui succéda sur le trône de France. La sœur du nouveau roi, Blanche, arrière-petite-fille de Blanche de Castille, fut fiancée au jeune Charles, prince héritier de Bohême, et la sœur de celui-ci, Bonne (Dobrotivá) de Luxembourg, épousa Jean le Bon, fils de Philippe VI. Le roi Jean de Bohême épousa en secondes noces Béatrice, fille de Louis de Bourbon ; elle mourut à Paris après son mari et fut ensevelie à Saint-Denis, où existe encore son tombeau.

En dehors de Paris, il y avait encore en France un centre de culture où le roi Jean venait assez fréquemment avec son fils Charles : Avignon et la cour papale, créés quand, en 1309, le pape

avait dû quitter Rome. Jean IV de Dražice, évêque de Prague, y séjourna de 1318 à 1329, alors que le palais des papes était en construction. Il aménagea sur ce modèle son palais sis au Petit-Côté à Prague, et, en 1333, il appela d'Avignon maître Guillaume pour diriger la construction du pont sur l'Elbe à Roudnice, sa résidence de campagne.

Jean de Dražice mourut en 1343.

En mai 1342, l'ancien précepteur de Charles, Pierre Roger, ami de la famille de Luxembourg, devint pape sous le nom de Clément VI. Au printemps de 1344, le roi de Bohême Jean, avec son fils Charles, séjournent chez lui à Avignon.

Grâce à l'influence de la politique papale, Charles fut élu roi romain, de préférence à Louis de Bavière, le 11 juillet 1346, à Rense. Le roi Jean de Luxembourg qui, en allié constant de la France, participait personnellement, quoique aveugle, aux combats livrés par Philippe VI contre les Anglais, trouva, le 6 août de la même année, une mort héroïque à la bataille de Crécy. Charles monte alors sur le trône de Bohême, et le couronnement du nouveau souverain et de son épouse, Blanche de Valois, a lieu à Prague, le 2 octobre 1347, dans la cathédrale Saint-Guy.

En 1354, Charles entreprend une expédition en Italie, après laquelle il est couronné à Rome empereur romain par les mandataires du pape, le 5 avril 1355. Empereur romain, il porte dès lors le nom de Charles IV ; roi de Bohême, il porte celui de Charles Ier.

Le château de Prague, siège des rois et des ducs de Bohême, devient par conséquent aussi le siège de l'empereur romain. Le chroniqueur de Zbraslav, certainement bien informé, raconte que Charles, après son retour à Prague en 1333, établit sa résidence au château et commença immédiatement à faire reconstruire les bâtiments royaux, incendiés trente ans auparavant et abandonnés. Charles, dans son autobiographie, décrit comment, à son arrivée en Bohême, il n'avait où loger que dans les maisons de la ville comme un simple citoyen. Au château, dit-il, nous avons ordonné de faire à grands frais une vaste et belle salle. Le chroniqueur

Beneš de Weitmile enregistre aussi que Charles fit bâtir le palais royal depuis les fondations et que ce fut le nouvel œuvre magnifique et digne d'admiration (miro et magnifico opere). Avant Charles, son père Jean avait déjà bien mérité pendant son séjour à Prague, en 1335, pendant lequel il ordonna de beaucoup bâtir, aussi bien au château que dans son manoir de la Vieille Ville, et ce à la manière française (modo gallico). Du château même, dit la chronique contemporaine de François de Prague, Charles fit en peu de temps une demeure à l'instar du palais du roi de France (ad instar domus regis Franciæ [1]).

On pensait, en général, se basant sur ce passage de François de Prague, que le modèle des bâtiments de Prague avait été le palais du Louvre. La forme plus ancienne de ce dernier, telle qu'elle est conservée dans une vue du XVe siècle, — et aussi dans le livre d'Heures de Jean de Berry, — avec de nombreuses tours élevées, à base ronde, ne présente aucune ressemblance avec le château de Prague. Mais le Louvre ne fut construit que sous Charles le Sage. Au temps de Charles IV, l'habitation royale était encore le vieux palais de la Cité, et celui-ci présente vraiment, dans sa fondation et dans sa destination, des analogies avec le château de Prague, antérieur à Charles. A l'instar du château de Prague, le palais se trouvait à Paris près de la cathédrale de Notre-Dame, construite dans une plaine. En outre, de même que le château de Prague, le vieux palais de la Cité ne servait pas seulement de résidence royale ;

1. *Fontes rerum bohemicarum.* III (1882-1884). Vita Karoli IV. Pag. 348 (ad 1333), 379-404.
Fontes r. b. IV. Chronica Aule Regie Petri de Zitavia. P. 318, 331 ad a 1335. « Eo-dem tempore Johannes rex Boemie, tam in castro Pragensi quam in Maiori civitate in domo habitacionis sue mandavit plurimum edificari et eciam modo Gallico laborari, verum tamen ea que fiunt tunc in castro edificia, prius per Karolum marchionem fuerant inchoata. »
Chronica Francisci Pragensis. P. 413-414 A. B. « Et in brevi tempore domum regiam construxit numquam prius in hoc regno talem visam, ad instar domus regis Francie eum maximis sumptibus edificavit ». — *Chronica Benessii de Weitmile.* P. 504. — Čelakovsky, Kalousek, Rieger a Stupecky. *O kral. hradě pražském* (Le château de Prague). 1907. P. 1-55. Kalousek J. *Stručný předhled dějin h. p.* (Aperçu de l'histoire du ch. de P.).

il était aussi affecté à des usages publics, utilisé par la diète et le tribunal du pays ; à ce point de vue, l'un et l'autre ont une importance sans égale. D'ailleurs, si la configuration des bâtiments du château de Prague était essentiellement autre, l'imitation du palais de Paris pouvait consister surtout dans la disposition intérieure, par exemple celle de la grande salle, et dans la décoration extérieure, notamment le frontispice qui fut complètement reconstruit au temps de Vladislas et à l'époque baroque. De la situation du palais sous Charles IV, on sait qu'il y avait une grande « salle royale » et que l'une des principales entrées se trouvait dans la partie ouest ; Charles y siégeait quelquefois pour rendre la justice dans les procès des pauvres gens. Une autre porte s'ouvrait dans la direction de l'église de Saint-Georges. Par là, suivant le cérémonial du couronnement établi par Charles, le cortège sortait pour se rendre à l'église de Saint-Guy.

Vers la fin de sa vie, Charles IV visita de nouveau Paris avec son fils Venceslas. Charles IV de Bohême fut reçu par son neveu dans le palais même, où il avait jadis passé sa jeunesse. Charles V de France logea son hôte dans sa chambre en bois d'Irlande, que celui-ci avait habitée ; il ordonna de la décorer richement, et toutes les autres chambres furent laissées à la disposition de l'empereur et de son fils. Après la mort de Charles V, ce palais fut affecté entièrement au service de la justice ; sur son emplacement fut bâti dans la suite le palais de justice actuel. En dehors de la Sainte-Chapelle, il ne reste rien des locaux habités par Charles IV[1].

Quel fut l'architecte du palais de Charles et de Jean de Luxembourg ? Fut-ce un Français ou un artiste indigène ? Ce point demeure ignoré.

Maître Guillaume d'Avignon ne resta pas longtemps en Bohême ; il repartit l'année suivante, en 1334, avec ses compagnons, après avoir donné toutes indications pratiques aux architectes indigènes pour la construction. Il s'agissait d'une véritable initiation, car

1. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire de l'architecture française.* T. VII. Palais. P. 4, f. 2-3. T. VIII. Salle ; p. 81, f. 5.

c'était là travail rare, tâche inaccoutumée en Bohême. De même, lorsque l'on entama la reconstruction de la cathédrale de Saint-Guy, un artiste fut engagé à Avignon, Mathias d'Arras, sur lequel nous n'avons d'autres renseignements que l'inscription placée sous son buste dans le triforium de Saint-Guy. L'inscription dit : « Mathias natus de Arras civitate Franciæ, primus magister fabricæ hujus ecclesiæ, quem Carolus IV. pro tunc marchio Moravie cum electus fuerat in regem romanorum in Avinione abbinde adduxerat ad fabricandum ecclesiam istam, quam a fundo incepit anno d. MCCCXLII et rexit usque ad annum LII in quo obiit. »

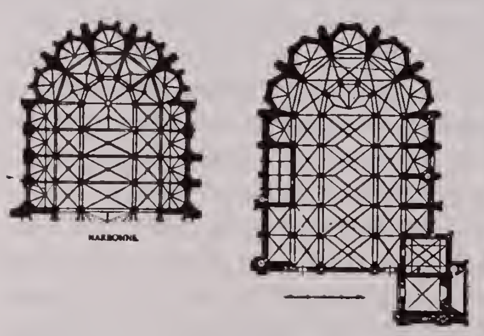
Quoique l'année 1342 ne corresponde pas à la date de l'élection de Charles comme roi romain (1346), on peut pourtant la tenir pour à peu près exacte. Conjointement avec la cérémonie au cours de laquelle l'évêché de Prague fut érigé en archevêché, en 1344, le roi Jean et son fils Charles posèrent solennellement la première pierre de la nouvelle cathédrale. Le plan du bâtiment devait alors être arrêté et les travaux commencés [1]. Nous ne savons rien d'autre de Mathias d'Arras ; la construction du château de Karlstejn lui est attribuée, sans preuves.

On a cherché à identifier l'architecte avec le personnage de même nom, Mathias d'Arras, cité parmi les chevaliers de l'ordre des Templiers. Mais cette identification n'est pas vraisemblable. Mathias pourrait plutôt être parent du sculpteur-tombier Jean d'Arras, qui exécuta à Narbonne le tombeau de Philippe III. Il faut aussi se rappeler que le pape Clément VI avait été aupa-

1. Tomek W. W. *Základy starého místopisu pražského* (Fondements de l'ancienne topographie de Prague). IV (1872). P. 104-110. Ambros A. *Der Dom zu Prag* (1858). P. 3643. — Grueber B. *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen.* III (1877). S. 33-55. — Neuwirth J. *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen.* I (1893). S. 417-427. — Podlaha et Hilbert K. *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze.* Soupis památek historických a uměleckých Vydává Archaeologická komise při České Akademii (L'église métropolitaine de Saint-Guy à Prague. Inventaire de monuments historiques et artistiques, publié par la commission archéologique de l'Académie tchèque). Prague, 1906. P. 6 et suiv. P. 104-125 (Les bustes du triforium).

ravant évêque d'Arras et qu'il avait pu alors amener Mathias à sa cour d'Avignon. La cathédrale d'Arras, détruite pendant la Révolution, datait de la fin du XIIe siècle.

Le plan même de la cathédrale de Saint-Guy témoigne de la source à laquelle l'architecte puisa ses conceptions. Ce sont les cathédrales de la France méridionale : de Narbonne, de Clermont et Limoges, qui l'inspirèrent. Le système du chœur de Saint-Guy avec le déambulatoire, la couronne de chapelles et de triforium, commun presque à toutes les cathédrales françaises du XIIIe siècle, est spécialement apparenté au type de Narbonne, comme l'a démontré l'architecte Hassak. Dans le chœur, cinq chapelles radiales saillent par leurs trois côtés. Les chapelles latérales ne dépassent pas la ligne des murailles. Tandis qu'à Clermont et à Limoges les chapelles sont carrées, elles sont, à Narbonne et à Prague, hexagonales et avec une fenêtre. A Saint-Guy ce système fut dans la suite altéré au côté nord, dans la seconde chapelle transformée en sacristie, et au côté sud, près de la troisième chapelle. Les détails ont été aussi modifiés par l'architecte, Pierre Parléř, que Charles IV fit venir de Gmund en Souabe. La forme hexagonale des chapelles latérales est une singularité de la France méridionale : elle se rencontre dans la cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges (Haute-Garonne), mais sans le déambulatoire et sans le triforium, et il est possible de la suivre jusqu'en Espagne. En 1312, le chapitre de la cathédrale de Gerone décida de faire bâtir un nouveau chœur « et circumcirca ipsum novem capellæ », et en 1316 apparaît pour la première fois le nom de l'architecte maître Enrique, de Narbonne. La cathédrale de Barcelone, fondée en 1298, a aussi un chœur



Plan du chœur de la cathédrale de Narbonne comparé à celui de la cathédrale de Prague.

du même système [1]. Par son élargissement au sud et à l'est, la variante apportée au chœur de Narbonne sort du cercle local et devient un motif fécond pour toute la période de la fin du XIIIe siècle au milieu du XIVe. Mathias d'Arras est en Bohême représentant du style gothique, sévère, presque froid, académique et discret. La riche floraison qui avait éclos en Bohême d'après les modèles français du gothique primaire du XIIIe siècle a déjà disparu à Saint-Guy : les piliers ont des chapiteaux simples et lisses, seules les bases, principalement en face des murs séparant les chapelles, ont une fine articulation, plus composée. L'art de Mathias d'Arras apparaît-il aussi dans le palais de Charles ? Il faut remarquer qu'au Hradčany les bâtiments avaient déjà été commencés en 1330, soit vingt ans avant la venue de Mathias, et que, dans ce qui subsiste du rez-de-chaussée, se révèle la tradition de l'école indigène. Au côté nord, tourné vers la cathédrale, il y avait des arcades de la fin du XIIIe siècle, derrière lesquelles s'étendait un corridor de la même époque, une suite des pièces qui longeaient par derrière tout le corridor a conservé en partie son aspect primitif ; leurs croisées d'ogive proviennent en majeure partie de la première moitié du XIVe siècle. Du temps de Charles datent deux jolies pièces dans l'aile de devant : une chambre avec deux piliers cylindriques et une voûte en parfait état de conservation, la seconde, avec un pilier octogonal et une voûte transformée ultérieurement. Le caractère de la construction rappelle les sacristies des églises du temps de Charles.

On a discuté déjà au sujet de la hauteur probable du palais de Charles IV. Le professeur Prokop a émis l'hypothèse que la grande salle de Charles occupait le même espace que la salle actuelle

1. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire de l'architecture*. II. Cathédrale. P. 372-375, f. 4648. — Chytil K. *Petr Parléř*. Prague, 1886. P. 11-17.
Zeitschrift für Bauwesen. T. XLII (1892). Gurlitt C. *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Gotik*. S. 306. T. XLIII (1893). Hasak M. *Die Predigtkirche im Mittelalter*. S. 411. — Dehio G. Bezold G. *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. II (1901). S. 116, 350.

de Vladislas [1]. La longueur de celle-ci est de 53 mètres 72 à 60 mètres; sa largeur, de 15 mètres 63 à 16. Prokop se réfère à ce que ces dimensions rappellent celles des salles des palais français. De fait la longueur est à peu près la même que celle de la grande salle du palais royal de la Cité, à Paris, qui mesurait 70 mètres 50 de longueur sur une largeur plus considérable de 27 mètres 50. La salle était, dans sa longueur, divisée par des piliers en deux nefs, non voûtées, couvertes de solives.

La hauteur à laquelle s'élevait le bâtiment du palais de Prague, sous Charles IV, est marquée par une tourelle saillante, placée au nord-ouest, dans laquelle se trouve un escalier en colimaçon, conduisant aux chambres royales supérieures, situées au-dessus des deux chambres voûtées du rez-de-chaussée. Dans la salle de Vladislas aussi reste une trace de la période plus ancienne : un portail près du coin sud-est et qui ouvrait au dehors, vers les remparts.

Par les dernières découvertes, on s'est assuré que les murailles de la salle sont de l'époque antérieure, et du côté Sud, vers la ville, on a découvert les traces de hautes fenêtres gothiques, présentant le caractère des fenêtres d'église. Les vieux procès judiciaires et les explications d'André de Dubé sur les droits du Pays de Bohême (vers 1400) font mention d'une chapelle près de la salle royale.

Les autres découvertes faites en cet endroit concernent déjà l'époque postérieure, par exemple la niche avec voûte en forme d'étoile. Dans le mur du côté nord, on a trouvé des fragments de la période de Charles, employés comme matériaux de construction ; ils appartenaient, paraît-il, à une loge projetée, mais inachevée. Ce sont des bases, présentant les formes et les profils caractéristiques de Mathias d'Arras [2], et des formes semblables à celles d'un portail extérieur récemment découvert, d'où l'on descendait vers la sortie vis-à-vis de l'église de Saint-Georges.

1. Prokop A. *Die Margrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung.* II. B (1904). S. 362-364.
2. Podlaha et Hilbert K. *L'église métropolitaine de Saint-Guy.* P. 32, 35, f. 42-45.

Près de la grande salle royale, se trouvaient la salle du tribunal suprême et un local pour le nobiliaire. L'une et l'autre n'étaient pas voûtées, avec seulement un plafond de bois, qui fut détruit par le feu en 1541.

Du château de Prague, sous Charles IV, l'art rayonnait dans tous les pays tchèques et surtout à Prague, où se construit le nouveau pont Charles avec ses tours, où se fonde toute la Nouvelle Ville (Nové Město) avec les nombreuses églises et couvents. Cette activité prodigieuse de construction continue sous le fils de Charles, Venceslas IV, qui fit reconstruire le château Točnik et bâtir une nouvelle résidence non loin de Prague, le Nouveau Château, près de Kunratice ; s'il n'agrandit pas le château de Prague, il le fit certainement arranger et orner [1]. Ce roi, plus tard très calomnié, a en France un émule en bibliophilie dans la personne de son cousin Jean, duc de Berry. Jean de Berry et Venceslas IV étaient les petits-fils du roi de Bohême Jean ; ils purent faire connaissance lors de la dernière visite de Charles IV à Paris, au cours de laquelle le jeune Venceslas accompagnait son père. Le martin-pêcheur, marque personnelle du roi Venceslas, orne les nombreux bâtiments de son temps : la tour du pont de la Vieille Ville et la chapelle de l'hôtel de ville à Prague, le « vlašsky dvůr » — la cour des Italiens à Kutná Hora, la porte du château Tocník.

Venceslas IV mourut à Nový Zámek, au commencement des troubles hussites, en 1419. Le frère de Venceslas, Sigismond, l'empereur romain, qui voulait supprimer le hussitisme par l'épée, fut déclaré déchu du trône royal. Pendant l'occupation des Hradčany et du château, au mois de juin 1421, par les citoyens de Prague, la cathédrale de Saint-Guy fut ravagée, et le palais royal fut à peine épargné dans sa totalité.

Pendant les années suivantes des luttes fréquentes ont été engagées pour s'emparer du château dans lequel se défendait la garnison de Sigismond. En raison des circonstances, Sigismond

1. Schlosser J. *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I.* Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen, Wien.

fit transporter la bibliothèque de Venceslas et les objets de prix à Vienne. Le château devint désert, et, si l'on a dit de Sigismond qu'il fit faire de nouvelles constructions au château, cela pouvait concerner quelques réparations qu'il fit exécuter peu après les conventions de Jihlava par lesquelles il fut reconnu roi de Bohême en juillet 1436.

Par le mariage de la fille de Sigismond, Élisabeth, avec Albert d'Autriche, celui-ci et son fils Ladislas le Posthume deviennent les continuateurs de la défunte famille de Luxembourg. Georges de Podiebrad, le roi national élu après la mort de Ladislas le Posthume en 1458, n'habita pas le château, bien qu'il remplît ses fonctions et y signât les lettres; il demeurait à la cour royale (Králuv dvur) de la Vieille Ville, où séjourna aussi après lui son successeur, Vladislas de Jagellon. Celui-ci commença à renouveler le palais des Hradcany, et, en 1483, il s'y installa définitivement. Sous ce roi et sous son successeur, Louis II, tout le vieux palais qui porte la dénomination d'aile de Vladislas fut entièrement reconstruit d'une autre manière. La principale pièce est la grande salle, dite Vladislas, qui fut bâtie en 1493 et dont la voûte renommée fut achevée en 1502. L'architecte était maître Bénédicte (Benès), d'origine obscure (Ried von Piesting-Rejt, Reta z Pistova), qui mourut en 1534. Outre les formes du gothique postérieur, il utilise les motifs de la Renaissance. D'après la façon de Bénédicte, l'architecte Boniface Wolmuth voûta la chambre du tribunal, qui servait aussi de chambre de la diète. Pendant les changements du temps de Vladislas, on mura les vieilles arcades sur le côté nord pour soutenir la puissante voûte, et l'on construisit de nouveaux contreforts.

Pendant la période Vladislas furent achevées les parties gothiques du château. Sur les voûtes primitives de la plus ancienne période repose le rez-de-chaussée avec les croisées d'ogive du temps des derniers Premyslides et de Charles, et, au-dessus, s'élèvent, en utilisant les vieilles murailles, des espaces nouveaux, surmontés par les voûtes aux formes splendides du gothique ultérieur.

L'ÉTUDE DE L'ARCHITECTURE NATIONALE EN FINLANDE

ORGANISATION ET MÉTHODES

COMMUNICATION DE M. CAROLUS LINDBERG

Une communication sur les méthodes employées dans l'étude des monuments historiques et artistiques en Finlande semble de nature à présenter quelque intérêt.

Les œuvres de l'architecture ou de l'art décoratif qui ont une valeur historique sont moins nombreuses en Finlande que dans les pays de civilisation plus ancienne et plus riche. En raison de sa position écartée, notre pays n'a subi qu'indirectement l'influence des grandes évolutions de style en Europe : aussi sa production a-t-elle été plus modeste, et les formes y sont-elles plus simples.

Cependant les trésors que possède notre pays n'en méritent pas moins de retenir l'attention, car ils ont une valeur aussi bien artistique que scientifique. Aux savants finlandais ils révèlent d'abord l'évolution de la culture nationale et les diverses variétés de ses moyens d'expression artistique ; ils démontrent, d'autre part, grâce aux influences étrangères qu'ils reflètent, l'échange de culture avec d'autres nations. Un fait intéressant à signaler, c'est que la culture artistique finlandaise s'est toujours rattachée aux formes de l'Occident, et qu'ainsi ses productions représentent,

avec quelques variations imposées par les circonstances, des expressions de l'idéal occidental. Les monuments artistiques et historiques finlandais ne forment donc pas un élément étranger dans l'ensemble des productions artistiques de l'Europe occidentale ; ils s'y rattachent, au contraire, intimement et témoignent de l'apport de la nation dans le travail commun.

Parmi les monuments de l'architecture finlandaise, les églises de pierre du moyen âge tiennent une place remarquable. Elles attirent l'intérêt tant par leur architecture extérieure que par l'ornementation intérieure et les objets mobiliers et immobiliers qu'elles renferment : pierres tombales, sculptures sur bois, argenterie d'église, broderies de toute espèce, etc. L'architecture religieuse offre plus tard surtout ses églises de bois, dont les anciennes se distinguent particulièrement par la richesse, la vigueur d'exécution et de couleurs de leurs peintures murales et de plafond, et celles qui sont plus récentes, par une architecture extérieure plus développée. Dans les cimetières souvent idylliques qui entourent les églises, on trouve aussi des chapelles tant anciennes que modernes, des monuments, etc., ayant souvent une grande valeur artistique. Les premiers représentants de l'architecture profane finlandaise sont les châteaux forts en pierre du moyen âge. Dans leur état actuel, dépouillés de tout mobilier intérieur, ils témoignent de la lutte entre les puissances de l'Occident et de l'Orient, lutte dont la Finlande a été le théâtre depuis les temps les plus reculés. Par contre, dans les manoirs de la noblesse, construits cependant sur des proportions plus modestes, mais avec des formes architecturales plus fines, de riches souvenirs artistiques et historiques ont été conservés jusqu'à nos jours. Les formes architecturales des manoirs, interprétées d'une manière populaire et entremêlées de motifs populaires, se retrouvent assez souvent dans les constructions des paysans, de même que le mobilier artistique des manoirs a servi de modèle à celui des paysans. Ces dernières productions ont cependant comme base un art paysan vigoureux et d'origine ancienne, qui a laissé dans tout le pays, particulièrement

dans sa partie orientale, des œuvres belles et originales.

L'initiative de recherches systématiques sur les souvenirs historiques et artistiques de la Finlande, et spécialement sur son architecture ecclésiastique médiévale, fut prise vers 1870 par la Société archéologique de Finlande. Cette société équipa, à l'instigation de M. Émile Nervander, un certain nombre d'expéditions qui visitèrent différentes parties du pays. Les expéditions, dont faisaient partie de jeunes historiens s'occupant de l'art et de la civilisation, des architectes et des artistes, visitèrent les églises, reproduisant, étudiant et décrivant les constructions et les trésors artistiques qu'ils rencontraient. Une riche collection de dessins et d'aquarelles, représentant les églises anciennes du pays et des œuvres marquantes de l'art religieux, conservée au Musée national de Finlande, témoigne de l'ardeur apportée au travail par les membres des expéditions et de l'enthousiasme avec lequel ils embrassèrent l'idée de sauvegarder et de faire connaître au public les trésors du pays. Les impulsions que la Société archéologique donna par ces expéditions durant les trente dernières années du siècle écoulé sont particulièrement remarquables, bien que d'autres institutions et d'autres personnalités aient dernièrement pris en main le travail auquel la Société a dû renoncer par la force des circonstances.

Dans la section d'histoire de la civilisation du Musée national a été institué un poste d'architecte-adjoint, dont le titulaire est tenu de prendre part à l'étude des œuvres d'architecture du pays. Par cette création l'État a pris à son compte une partie du travail qui jusque-là avait été à la charge de l'initiative privée. Vers la même époque, sur l'initiative de M. Gustave Nyström, professeur à l'École polytechnique de Finlande, on a commencé à enseigner, à la section d'architecture de cette école, l'histoire de l'architecture finlandaise et scandinave. Les jeunes architectes doivent maintenant, pour obtenir le diplôme, étudier et mesurer, soit seuls, soit sous la direction d'un professeur, certaines œuvres d'architecture ancienne de valeur et des objets mobiliers anciens et pré-

cieux. De cette manière il s'est déjà créé à l'École polytechnique des archives importantes de mensuration, qui sont à la disposition des savants. L'enseignement a jusqu'ici été confié à un chargé de cours, mais, suivant une décision du gouvernement, il sera créé prochainement une chaire magistrale dans cette matière.

Des impulsions plus ou moins sporadiques de l'initiative privée est donc née une organisation permanente, qui travaille sans relâche aux recherches concernant les monuments de l'art et de la civilisation du pays. Ni l'initiative publique ni l'initiative privée n'en ont cependant été paralysées ; elles essayent au contraire de prêter leur appui au travail dans la mesure du possible. C'est ainsi que la commission officielle d'experts créée par le gouvernement pour suivre et surveiller les intérêts de l'architecture a pu distribuer chaque année, sur les crédits mis à sa disposition par l'État, des bourses à des architectes pour recherches sur l'architecture ancienne du pays, ses monuments funéraires et sur les objets provenant de nos églises, de nos châteaux, de nos fermes. Elle a pu également distribuer des bourses de voyages aux personnes voulant se livrer à l'étranger à ce genre d'études. De cette manière, les difficultés financières des travaux de recherches ont pu être allégées jusqu'à un certain point, et les matériaux déjà rassemblés ont pu s'accroître d'apports nouveaux et précieux. Cependant un appui bien plus important que les petites sommes que l'État pouvait fournir a été apporté par la généreuse fondation du conseiller de commerce Kordelin, fondation ayant pour but d'aider la science, les lettres et les arts en Finlande. La donation se monte à plusieurs dizaines de millions, dont les intérêts considérables servent aux recherches artistiques et scientifiques. Pendant deux étés déjà, de jeunes architectes et d'autres artistes ont parcouru les campagnes, s'occupant de travaux de reproduction, de mensuration et de recherches, travaux dont les résultats, accrus peut-être des matériaux rassemblés précédemment, seront publiés dans un vaste recueil. Les châteaux et les manoirs de Finlande ont depuis un certain temps fait l'objet d'études spéciales,

dont les résultats paraîtront, en texte et illustrations, dans une publication à laquelle collaboreront les meilleurs spécialistes du pays. A côté de ces initiatives, il ne faut pas oublier diverses donations, — en dernier lieu celle qui a été faite pour l'étude de la cathédrale d'Abo, — ni les travaux de reproduction exécutés, de leur propre initiative, par de jeunes artistes et des élèves de l'École centrale des arts appliqués, ni la part prise aux travaux par des savants.

Comme on le voit, les efforts dans le domaine des recherches artistiques et de monuments historiques ont actuellement pour but principal de réunir les matériaux. On déploie une activité fébrile pour réparer les négligences dont la nation s'est peut-être rendue coupable à cet égard, parce qu'elle a été longtemps absorbée par la lutte pour son existence. Ce travail est cependant ingrat, en ce sens que les résultats obtenus doivent provisoirement rester cachés dans les archives sans pouvoir être présentés au public. Ce n'est que quand le rassemblement et le classement des matériaux seront terminés au moins en partie, le groupement par styles réalisé et les différentes particularités expliquées autant que possible que l'on pourra donner une description d'ensemble.

L'ordre dans lequel les travaux ont été exécutés a eu encore cette conséquence que ce sont en premier lieu les architectes qui se sont mis à la tête des recherches. Dans l'état actuel du travail, il me semble qu'il n'y a rien à objecter à cela. Par leurs dispositions artistiques aussi bien que pratiques, les architectes ont des aptitudes toutes particulières pour exécuter le travail manuel de reproduction et de mensuration et pour distinguer exactement les styles et surtout, en ce qui concerne les monuments d'architecture, pour apprécier justement, tant au point de vue de la forme que de la technique, l'idée maîtresse qui a présidé à la composition ou à la transformation postérieure du monument. A l'École polytechnique on attache un soin tout particulier à leur éducation sur ce point. Pendant l'année scolaire, on donne aux jeunes architectes, par des conférences et des exercices se rattachant à l'histoire de

l'architecture finlandaise, des notions aussi bien théoriques que pratiques sur le travail de recherches. On les envoie ensuite pendant l'été, par groupes et sous la conduite de professeurs, dans différentes parties du pays pour étudier les contrées désignées par le programme. Les méthodes ont aussi été perfectionnées avec le temps. Le travail de mensuration a maintenant été organisé sur des bases strictement techniques et scientifiques, et on emploie les mêmes méthodes dont se servent entre autres les savants des pays scandinaves. Les dessins sont autant que possible exécutés à la même échelle et d'une manière qui en permet la publication sans autre remaniement. Dans l'intérêt du public, des expositions des résultats les plus remarquables sont organisées de temps à autre.

A côté de ces initiatives de la section d'architecture de l'École polytechnique, la section pour l'histoire de la civilisation du Musée national et l'Université se livrent à des études importantes de documents et de sources.

Lorsque le résultat de tous ces travaux sera prêt et qu'auront été rassemblées les données spéciales qui se complètent mutuellement, on aura une idée claire et précise de l'art finlandais ancien, dont on discerne déjà les contours. On y verra comment la contribution septentrionale, la forme caractéristique des peuples du Nord, se mêlant aux particularités spécialement nationales ou aux emprunts faits à l'extérieur, a aussi mis son empreinte sur la production. La simplicité sans décor, la dignité, la mesure et la sobriété qui caractérisent ces créations n'ont pas uniquement leur origine dans la pauvreté ou dans une culture peu développée. Au contraire, ces traits particuliers sont issus du caractère national septentrional et sont l'expression intime de l'âme de ces nations. Je crois pouvoir dire sans exagération que dans ces qualités inhérentes à nos trésors artistiques se révèlent, bien que sous une forme plus modeste, les mêmes fières aspirations à un style élevé et noble qui caractérisent tant d'arts, et surtout l'art français.

LA MAISON SIENNOISE DU MOYEN AGE

COMMUNICATION DE M. GINO CHIERICI
Surintendant des Monuments pour les provinces de Sienne et Grosseto.

Fra le case toscane del medio evo, quella senese occupa un posto ben distinto per il suo particolare carattere, che cercheremo di fissare in modo chiaro, prendendo in esame le costruzioni che non sono state alterate da restauri condotti senza una severa preparazione storica.

Pochi ed incerti sono i documenti che si conoscono sopra costruzioni anteriori al XIII secolo, perchè ritengo che non sia stata tentata una esplorazione sistematica dei nostri archivi, a questo scopo. Del 1010 è un atto rogato in Siena nella casa del fu Guido di Rinaldo che fu Visconte, situata in Castel vecchio ; una pergamena del 1048 ricorda una casa od osteria detta Campotrone, sotto il *Castello di S. Maria del Duomo* ; un' altra pergamena del 1118 cita una casa posta al Travaglio ; nel 1147 fu fatto il palazzo Marsili, il quale essendo male fondato, crollò nel giugno del 1443 ; nel 1148 abbiamo memoria di una casa di Alberico di Bellarmino *ante gradora Sancte Marie*, che più non esiste.

Notizie sicure su edifici civili, cominciamo ad averne solo nel XIII secolo, ed esse coincidono, o sono di poco posteriori, alle forme costruttive delle più antiche fabbriche conservateci. Gli Ugurgeri cominciarono nel 1202 quel loro palazzo, che fu poi incendiato verso la fine del secolo, durante uno dei frequenti torbidi che

scoppiavano in quell' epoca ; il palazzo Tolomei, che nel 1240 subì la stessa sorte, fu fondato nel 1205 ; nel 1208 già esisteva il palazzo dei Selvolesi, uno dei principali del tempo. I Constituti del Comune, nelle numerose rubriche che trattano dell' allargamento o del raddrizzamento di strade, citano moltissimi fabbricati che ancor oggi possiamo riconoscere, nonostante che siano stati modificati da rifacimenti posteriori. Del resto la frequenza di queste citazioni e di questi esempi di costruzioni del secolo XIII, è dovuta anche al fatto che effettivamente ebbe allora inizio quel periodo di sviluppo dell' edilizia cittadina che doveva dare a Siena la sua definitiva fisonomia, e produrre nel corso di due secoli, con forze sempre rinnovate, quella rigogliosa fioritura di edifizi che è vanto dell' architettura civile medioevale, ed oggetto ancor oggi di ammirazione e di orgoglio.

Nell' undicesimo e nel dodicesimo secolo, erano tuttavia frequentissime le costruzioni in legname, che anche altrove costituivano la maggioranza delle abitazioni cittadine. A Siena, oltre a queste, vi era un altro tipo di casa derivata dalle particolari condizioni del luogo, ed era quella scavata nel tufo, chiamata *taberna*. Nel giugno del 1176, in una bolla di Papa Alessandro III a favore dell' abbazia di S. Eugenio presso Siena, tra i beni presi in protezione dal Papa e che spettavano alla detta abbazia, vi è la chiesa di S. Paolo con le *taberne vicine*. L'uso di ricavare abitazioni nel tufo durò a lungo, ed il Comune « acciò che cotali case rendessero bellezza a la città » e non costituissero uno sconcio, prescrisse che « la casa la quale si murasse di terra ne le città et borghi, abbia la faccia di mattoni ». Ma col crescere delle ricchezze per gli aumentati traffici, con l'immigrazione nella città dei grandi signori, che abbandonavano i loro castelli perchè attratti dalle comodità e dagli svaghi della vita cittadina, o perchè obbligativi dal Comune, le case costruite di legno o scavate nel tufo dovevano fatalmente cedere il posto a quelle più stabili e più sicure di pietra e di mattone.

Un valente architetto francese, il Rohault de Fleury, studioso dell' arte nostra, ha scritto che a Siena l'età dei monumenti si riconosce dall' impiego dei materiali. E ciò è in parte vero : l'uso del mattone non fu mai interamente abbandonato, tuttavia durante il XII secolo e fino alla prima metà del XIII, ad esso venne preferita la pietra nella costruzione dei fabbricati di qualche importanza. Il palazzo Bisdomini poi Rocchi e la casa Parri in via Stalloreggi, la casa della « Toscana » in via del Re, il palazzo Bandinelli, le case dei Tolomei o, come altri vuole, dei Ranuccini in Calzoleria, il palazzo Nardini in via Cavour, il palazzetto Paperoni in Camollia, la casa Carli in via S. Martino ed altre, sono costruite interamente con bozze di pietra. Questi fabbricati non sono posteriori alla prima metà del duecento, e basta un superficiale esame stilistico per dimostrarlo. Non cito il palazzo Tolomei, perchè l'attuale venne rifabbricato nel 1299 dopo essere stato, come al solito, parzialmente demolito per odio di parte.

Verso la seconda metà del duecento, l'impiego del mattone associato alla pietra da taglio favorì l'uso di quella decorazione a fasce orizzontali, chiamata litotomica, che fu cara all' architettura toscana del medio evo, e che troviamo nella cappella di Monte Siepi presso S. Galgano, nel fianco della chiesa di S. Cristoforo, in una parte della facciata dell' Ospedale di S. Maria della Scala ed in diversi edifizi sparsi qua e là per Siena. Poi successivamente i due materiali si divisero nettamente il campo : la pietra venne impiegata al piano terreno, dove la resistenza doveva essere maggiore, ed il mattone salì ai piani superiori, per rispondere docilmente alle eleganze della nuova architettura, e comporre gli archi slanciati, le cornicette a dente di sega, gli archetti, le mensole, così come nel palazzo del Comune, nel palazzo del Capitano etc.. Finalmente nel secolo XIV, quando la casa perdette le ultime vestigia della fortezza, il mattone fu usato da solo nell' edilizia cittadina.

La qualità del materiale ed il modo del suo impiego è già dunque un primo elemento, sebbene al quanto grossolano, per giudicare

l' età di una costruzione medioevale senese. Ma altri non ne mancano per un più sicuro giudizio e per rievocare l'aspetto esterno di queste case e della città all' epoca della repubblica. Esaminiamo il fabbricato della « Toscana » in via del Re, nel quale solo l'ultimo piano è di laterizi, certamente perchè inalzato in un secondo tempo.

E' giunto fino a noi conservando mirabilmente tutti gli elementi necessari per dimostrare, con chiarezza, come fosse una costruzione civile della fine del secolo XII. E' in bozze squadrate di quella pietra calcarea, detta di torre, resistentissima, che il tempo iscurisce fino a darle uno aspetto quasi metallico. Nella parte inferiore pilastri riuniti da archi a sesto acuto, ricordano la struttura della casa pisana. Qui conviene notare che fra le architetture civili, quella che in Toscana, nel medio evo, ha avuto la maggiore forza di espansione, è stata appunto la pisana. A Lucca, a S. Gimignano, a Volterra, a Pistoia etc. non soltanto troviamo la casa coi pilastri collegati da archi ogivali e da architravi o da archi a sesto scemo, sul tipo delle costruzioni che fiorirono a Pisa nel XII secolo, ma anche con altri elementi, come l'arco a ferro di cavallo, le scodelle smaltate impiegate a scopo decorativo, i ballatoi coperti ecc, che i Pisani importarono dall' Oriente e seppero innestare nella loro architettura con molta abilità e con innegabile buon gusto. Siena, che aveva frequenti contatti con la vicina repubblica, alla quale per lungo tempo fu legata da uno stesso ideale politico, subì nei primi tempi del suo sviluppo edilizio l'influenza dell' arte pisana più evoluta della sua, mentre si oppose risolutamente a qualsiasi penetrazione dell' arte fiorentina. Infatti oltre che in questa casa di via del Re, troviamo ancora in altre costruzioni accolto il concetto degli alti pilastri, i quali però — e ciò è assai importante notare — non si spingono quasi mai oltre il primo piano, e sono sempre collegati in basso da archi a sbarra, anzichè da architravi. Ciò dimostra che i balconi di legno coperti, sul tipo dei *masciarabbi* arabi, così frequenti a Pisa, a Siena non vennero mai usati, mentre sono assai comuni nel XII e nel XIII secolo, i balconi di legno scoperti. Nelle case più modeste, però, è talvolta

anche nelle parti superiori delle torri, non erano rare le costruzioni sporgenti sulle facciate, i *moenianum* dei Romani, che poggiavano su modiglioni sostenuti alle loro estremità da travi a saetta, infissi nel muro. Queste costruzioni in generale, si trovavano in alto, presso il tetto ; erano di muratura, oppure di muratura e legname ; correvano ininterrottamente lungo tutta la facciata, e furono consigliate evidentemente, così come la grande altezza delle case, dall' aumento continuo della popolazione e dal bisogno di trovare i mezzi per alloggiarla entro il cerchio delle mura. Le tavole e gli affreschi degli artisti del Trecento, ci rappresentano con grande chiarezza queste costruzioni, nessuna delle quali è giunta purtroppo fino a noi. Abbiamo invece esempi non rari in epoca posteriore, di un tipo di sporto sostenuto da archetti e mensole di muratura, di non grande aggetto, che venne applicato di solito nelle case modeste e sempre nelle facciate corrispondenti a vie secondarie od a cortili.

Tornando all' esame della casa di via del Re, troviamo nei piani superiori, divisi l'un l'altro da strette cornici (composte di una gola diritta e di due listelli in alto ed uno in basso) che corrono al piano dei davanzali, finestre trifore il cui grande arco acuto, senza essere interamente descritto nel triangolo equilatero, è tuttavia assai slanciato. Fra le trifore si aprono due svelte porticciole per ogni piano, le quali permettevano l'accesso ai balconi che sporgevano su tutta la fronte. Questi balconi, interamente di legno, erano sostenuti da modiglioni che uscivano dalle buche rettangolari, alle quali sottostanno mensole di travertino poco aggettanti, e da travi oblique o saette che penetravano, con l'estremità inferiore, entro quelle aperture a bietta che tutt' ora esistono nella facciata, e che dimostrano con tanta chiarezza i particolari di questa costruzione. Il coronamento del fabbricato era senza dubbio a merlatura, e la sicurezza di tale affermazione ci viene data dalla presenza di quegli elementi, che dimostrano come esistessero in questa facciata le tettoiette pensili che proteggevano i muri e le finestre, là dove mancavano le sporgenti gronde dei tetti.

L'uso dei balconi divenne così comune, e la loro sporgenza dalle facciate tanto grande, da costituire un vero ostacolo al transito, e da contendere seriamente alle vie strette e tortuose l'aria e la luce ; tanto che dovette intervenire il Comune per limitare ed anche impedire queste costruzioni accessorie. Nei Constituti del 1262 e del 1309-1310, sono numerosissime le rubriche che ordinano ai cittadini la demolizione di ballatoi, specialmente nelle strade principali dove, almeno per un terzo, la via doveva essere sgombra. L'intervento del Comune non fu senza efficacia. Nelle case costruite verso la metà del secolo XIV non si trovano quasi più traccie dei fori rettangolari e delle mensole di travertino per i modiglioni dei balconi, nè le porticciole fra le trifore. Anche le scale, che spesso erano esterne (nei paesi della campagna senese vediamo ancora oggi vecchie costruzioni con scale ad una od a due rampe sulla strada, chiamate *balzuole*) sono colpite dai rigori del Comune, che con l'aumento del traffico e della importanza della città non poteva tollerare quella invasione del suolo pubblico.

Nel tipo di casa con materiale misto, il motivo degli alti pilastri comincia ad essere assai raro : l'arco acuto dal primo piano scende al piano terreno, e poichè l'arco a sbarra che terminava superiormente le aperture delle loggie e delle botteghe, non rinuncia al suo ufficio, sorge dall' unione di questi due elementi, una delle forme caratteristiche dell' architettura senese, che troverà poi la sua più ricca espressione nella porta laterale del Duomo nuovo. Il palazzo del Comune, che si cominciò a costruire nel 1298, è l'esempio più completo e più ricco di questo secondo tipo dell' architettura civile senese del medio evo. Il piano terreno, fino alla cornice davanzale del primo piano, è di bozze di pietra squadrate ; i piani superiori, di mattoni ; il coronamento ha merlatura poggiante sopra quei caratteristici archetti pochissimo aggettanti, che a loro volta sono sostenuti da mensole a piramide rovescia, terminanti con l'unghia leonina. Nessuna traccia di balconi ; invece prove visibilissime della esistenza delle tettoiette pensili che correvano al disopra delle finestre. L'austerità della fronte è temperata dalla

policromia derivante dalle diverse qualità dei materiali, dalla grazia delle trifore elegantissime, da quelle singolari bifore dell'ultimo piano che da sole meriterebbero uno studio particolare, dal sobrio partito decorativo che i costruttori hanno saputo trarre dalle fascie a dente di sega sopra gli archetti e attraverso la merlatura. Assai indovinata poi, è la distribuzione delle masse che dà alla parte centrale una grande importanza e contribuisce a rendere solenne e maestoso l'intero edificio. Distribuzione simile fu adottata, senza però poter raggiungere un risultato uguale, nel palazzo Alessi che trovasi pure sulla piazza del Campo, e le cui cornici erano composte con marmi bianchi e neri; esempio rarissimo, se non unico, di questo genere di policromia in un fabbricato civile senese del medio evo.

Intanto il mattone acquista importanza sempre maggiore. Già le più potenti corporazioni religiose, i francescani, i domenicani, i carmelitani, avevano deciso di adottare il materiale laterizio a preferenza della pietra nei loro templi grandiosi; già il Comune si era servito dei mattoni per le mura e per le porte della seconda cerchia innalzate verso la metà del tredicesimo secolo, e fino dal 1262 aveva costruito in laterizi la fonte d'Ovile; la pietra veniva dunque interamente sostituita in quelle costruzioni nelle quali fino allora la sua prevalenza era stata incontrastata.

Nel 1290, sotto il rettore Orlando di Guglielmo da Chiusure, nei lavori di ampliamento dello Spedale di S. Maria della Scala, si prosegue la facciata, che era a corsi alternati di travertino e mattoni, usando esclusivamente quest' ultimo materiale; nel 1304 nella nuova fabbrica che si costruisce dietro il palazzo del Comune, viene bandito l'impiego della pietra. Le costruzioni private che sorgono nel secolo XIV seguono questo concetto e assistiamo così a quella fioritura magnifica dell' architettura in terra cotta, che doveva darci nel palazzo Buonsignori il suo esemplare più ricco e più perfetto. Mentre nelle fabbriche duecentesche ogni membro ha la sua precisa funzione, e non troviamo nessuna aggiunta inutile o a solo scopo ornamentale, nella casa del secolo XIV questi rigidi

principi non sono più seguiti : i merli hanno perduto la loro importanza difensiva per assumere, con i quadrilobi di marmo, una funzione esclusivamente decorativa ; gli archi delle bifore e delle trifore leggiadramente scorniciati, con fogliette, fiori, testine, sono spesso anche lobati ; sotto le cornici dei davanzali corrono motivi geometrici a basso rilievo di terra cotta, leggeri come trine ; le mensolette a piramide rovescia si trasformano in capitelli pensili. E' tutto un lieve, vivacissimo giuoco di ombre ; è una festa di colore, alla quale aggiungono la loro nota vivace i tappeti e gli arazzi che si stendevano sulle stanghe portate da quelle mensole in ferro battuto, che vediamo ancora oggi numerose sulle facciate.

Il tetto della casa senese era generalmente a due pioventi od a capanna, ma non di rado si trovava anche il tipo a padiglione. La copertura si componeva di « docci ovvero tegoli ». I Constituti che regolavano con cura minuziosa tutte le funzioni della vita sociale, intervennero per disciplinare la fabbrica ed il commercio dei laterizi e stabilirono che le tegole ed i docci dovevano essere simili ad una « sceda » o forma-tipo di legno che si trovava in Biccherna. Le gronde erano munite di *ventose*, ossia ripari per impedire che le tegole in tempo di vento, cadessero nelle strade.

Quando esisteva la merlatura, la poca sporgenza degli archetti esterni rendeva necessaria la ripetizione dello stesso partito anche all' interno, perchè la larghezza del muro di coronamento fosse tale da permettere che dietro i merli ed i parappetti potesse trovare posto il cammino di ronda. In tale caso le acque del tetto venivano raccolte da docci di terra cotta, che correvano lungo i muri al disotto degli archetti interni e condotte per mezzo di *chanelli di terra* nelle cisterne, oppure gettate sulla strada attraverso leoni o lupe di marmo sporgenti della facciata.

I solai che dividevano i vari piani, erano generalmente di legno : una rubrica del Constituto del 1309-10 prescrive che sulle botteghe dei fabbri si costruiscano voltarelle di mattoni, per ragioni di sicu-

rezza contro i pericoli degli incendi. Le scale delle case più modeste, come abbiamo altrove accennato, erano all' esterno ; negli edifizi più importanti si trovavano sotto la loggia o nell' atrio.

Abbastanza diffusa era anche l'usanza di collegare le case con archi o cavalcavia che servivano ai consorti per aiutarsi nella difesa in caso di assalto, o per riunirsi nelle lunghe serate invernali, quando il transitare per le vie costituiva non solo un pericolo, ma anche una infrazione alla legge.

Per quanto concerne altri particolari come la chiusura delle finestre e delle porte, i camini, la disposizione delle stanze etc. ; la casa di Siena non differiva gran che dalle altre della Toscana.

Riassumendo queste brevi note, possiamo concludere che le principali caratteristiche dell' architettura civile senese del medio evo sono le seguenti :

= Ballatoi di legno e tettarelli pensili correnti lungo tutta la facciata al disopra delle finestre e delle porte.

= Frequente uso, specialmente nei fabbricati più ricchi ed importanti, della merlatura poggiante su archetti spesso a tutto sesto, di pochissimo aggetto, portati da mensole a piramide rovescia.

= Finestre trifore molto ampie ; più raramente bifore, e quasi mai monofore. Nel timpano sovente si aprono oculi per dare più largo passaggio alla luce.

= Ripetizione delle stesse finestre nei vari piani al di sopra del terreno, senza che per questo la facciata risulti monotona.

= Ghiere degli archi costantemente più strette alla imposta che alla chiave, con grande vantaggio estetico giacchè, nonostante l'opinione dell' Enlart che ebbe a criticare severamente questo tracciato, l'estradosso più acuto dell' introdosso, dà all' arco una grazia ed una sveltezza veramente notevole.

= Le policromia derivante dalle diverse qualità dei materiali impiegati nella costruzione.

LA ROTONDE DES SAINTS FÉLIX ET ADAUCTE OU DE LA VIERGE SUR LE WAWEL

COMMUNICATION DE M. ADOLPHE SZYSZKO-BOHUSS

Au cours des âges, le château du Wawel a eu des aspects différents. Au XVIe siècle, la demeure gothique du roi Casimir fit place à la résidence de Sigismond le Vieux, qui, au XIXe siècle, fut transformée en caserne, la colline qui la supporte devenant la citadelle dans l'ensemble défensif de Cracovie. Casimir, au XIVe siècle, avait modifié le château qui existait antérieurement. Une église gothique remplaça une construction romane ; des chapelles disparurent ou surgirent. Enfin, à la place de l'ancien châtelet de bois, à l'est de la colline, s'éleva une forteresse irrégulière. Ces transformations furent bien plus considérables que celles qu'on vit dans la suite. Pour en juger, il faut d'abord comparer le château actuel avec le château du XVIe siècle, encore intact en 1806.

Il se composait de bâtiments formant une chaîne ininterrompue le long des flancs de la colline, et seulement coupée par la porte principale d'où partaient des ailes secondaires. L'aile de l'Est, composée des communs, séparait le château royal proprement dit du reste de la colline occupée par les églises Saint-Michel et Saint-Georges et par les habitations du clergé et de particuliers.

Si nous comparons l'état du château avant et après 1806, nous

constatons des brèches dans la chaîne continue des bâtiments. La partie entre la porte principale et la tour Lubranka n'a pas été modifiée, mais le mur joignant cette tour à l'ancien séminaire a fait place à deux hôpitaux. L'aile O. a été entièrement transformée. Saint-Michel, Saint-Georges, les bâtiments religieux ont disparu. La vieille cité pittoresque a été rasée pour l'aménagement d'un champ de manœuvres. S'il est facile de constater les modifications de 1806, il est presque impossible de se rendre compte des transformations dues à Sigismond le Vieux et, avant lui, à Casimir, et encore plus d'imaginer le château de l'époque romane dont quelques ruines subsistent.

Pénétrons dans la cour du château. Nous admirons d'exquis portiques de la Renaissance, supprimés à l'aile occidentale transformée en caserne, dont les murs renfermaient des restes précieux de l'époque romane (XIe-XIIe s.) qui viennent d'être mis à jour. Alors, rien ne séparait le château des édifices religieux. Une petite ville, composée d'églises et de logis, garnissait la colline avec, sur la partie la plus élevée, la cathédrale et les demeures princières. L'ensemble était entouré de fortifications. Près de la cathédrale, une petite église, ancien presbytère d'une basilique détruite ; puis, une autre, ronde avec quatre absides en hémicycle et une sacristie également ronde, à l'extrémité du plateau qui tourne brusquement vers le Sud, aux environs de la principale tour de défense. Vers l'Est où la colline domine la Vistule, se trouvaient deux églises en bois et des bâtiments d'habitation. Le XIIIe siècle — invasions tartares et querelles dynastiques — amena des transformations radicales. Les prétendants au gouvernement de Cracovie occupèrent et fortifièrent le château. Ainsi fut séparée la partie supérieure réservée à l'habitation princière et où s'élevèrent plus tard le château gothique de Casimir et le palais Renaissance de Sigismond. Une partie du mur de défense, construit par Conrad en mauvais matériaux, constitue actuellement le mur extérieur de l'aile O.

Au XVIe siècle, l'aile N. et la partie contiguë de l'aile O. furent rebâties par des Italiens. A l'E., une aile nouvelle beaucoup plus

longue fut construite, l'aile S. détruite et le château fut agrandi sur l'emplacement d'un marécage asséché qui constituait une défense naturelle. Seule, la partie de l'aile O. qui s'étend entre l'entrée principale et la chapelle des Saints-Félix-et-Adaucte resta intacte. Cette chapelle, désaffectée, fut incorporée dans les bâtiments de l'aile O. Près de là, fut élevé le bâtiment carré des Cuisines royales. Tout ceci était encore intact en 1806, année où les Autrichiens abattirent les murs gothiques de l'aile O. dus à Casimir, les cuisines royales de style Renaissance et la vieille chapelle en rotonde encastrée.

En 1917, nous avons entrepris des fouilles couronnées de succès, visant l'ancienne rotonde dédiée à la Vierge, puis aux saints Félix-et-Adaucte. Ce petit édifice avait 4 m. 80 de diamètre. Quatre absides rayonnaient (Rayon : 1 m. 40. Hauteur : 6 mètres). Leurs voûtes étaient dominées par la coupole de la rotonde proprement dite, dont le sommet s'élevait au moins à dix mètres au-dessus du sol primitif. Deux ouvertures dans les absides et quatre dans le toit éclairaient cet édifice. L'abside N.-E. présentait l'entrée et l'abside opposée servait de presbytère avec une sacristie annexe. Les toits étaient construits de bardeaux. L'extérieur et l'intérieur étaient crépis. Le sol était formé sans doute de dalles irrégulières ou, les fouilles de M. W. Antoniewicz le démontreraient, simplement de couches alternées de sable, de terre et de chaux. On a trouvé des fragments divers, semblant prouver que l'église fut désaffectée à une certaine époque et servit à des usages domestiques. Casimir le Grand l'aurait restaurée et consacrée à nouveau. La rotonde se trouva alors dans l'angle S.-E. de la cour, enserrée comme par des tenailles par les ailes E. et S. Jusqu'alors isolée, elle fut liée étroitement à la vie du château. Le sol de la cour relevé d'environ un mètre et demi, on dut surélever le pavement de la rotonde.. Il semble que l'abside S.-O. ait été disposée en oratoire communiquant avec les appartements de l'aile S., peut-être avec la chambre où mourut Casimir. Les fondations de cette aile et des vestiges d'escaliers ont été retrouvés au cours des fouilles.

L'église dominait les bâtiments environnants par sa coupole. Elle servait de chapelle pour la partie S. du château, Sainte-Marie l'Égyptienne pour la partie N. Elle survécut à l'aile S. démolie en 1517 pour élargir la cour. La rotonde désaffectée fut partagée en deux étages. Elle disparut au milieu des nouveaux bâtiments des cuisines. Son souvenir s'effaça assez tôt. Elle n'est pas mentionnée sur les inventaires des XVIIe et XVIIIe siècles. On démolit la coupole au XVIIIe siècle et les murs du premier étage en 1806. Les murs inférieurs se retrouvent sous le plancher de l'Hôpital militaire. Trois absides ont été conservées et la quatrième est noyée dans la maçonnerie.

Connaissant l'histoire de la Rotonde, il est intéressant de savoir la date de sa construction. Antérieure au XIIIe siècle ? Alors, sur le Wawel, s'élevaient au moins cinq églises, grandes ou petites : la cathédrale, Saint-Géréon, Saint-Georges, Saint-Michel et la Rotonde.

La cathédrale, la plus vaste de ces églises, avait été précédée d'une autre. De cette deuxième cathédrale fondée par Ladislas Herman on a conservé jusqu'à nos jours la crypte de saint Léonard et la Tour des Cloches d'argent, incorporées dans la cathédrale gothique bâtie par Casimir le Grand. Construite en blocs de calcaire taillés avec soin en carrés, ornée de nombreuses sculptures en grès, elle représentait bien le type de la basilique romane, suivant la formule occidentale. Elle est indubitablement l'œuvre d'un architecte étranger et prouve l'influence de l'étranger dont témoigne également Saint-Géréon, église romane du XIe siècle, vestige de la première cathédrale. Quant à Saint-Michel et Saint-Georges, ce furent jusqu'au XIVe siècle, de modestes constructions en bois, dont rien ne subsiste. La Rotonde seule nous offre des éléments de comparaison.

A notre avis, même la cathédrale du XIe siècle n'était pas la première église construite sur le Wawel. L'évêché de Cracovie fut fondé en 1001, cent ans après l'introduction du christianisme dans la région de la Haute-Vistule. Avant la cathédrale, il y

avait sur la colline une ou deux petites églises. On peut supposer que les premiers édifices chrétiens du Wawel s'élevèrent à la place de sanctuaires mais rien ne prouve qu'il en ait été ainsi pour la première cathédrale. L'historien Dlugosz, digne de confiance, dit que la Rotonde était primitivement un temple païen. Il est probable que Saint-Michel succéda aussi à un sanctuaire païen. Je rappellerai que la rotonde de Matka, une des plus anciennes églises de Cracovie, dédiée aussi à saint Michel, vainqueur du démon, fut édifiée sur l'emplacement d'un temple païen. La dévotion à la Vierge exista également dès les débuts du christianisme en Pologne ; l'église de Ostrów, près du lac de Sednica, très semblable à la Rotonde est aussi consacrée à Marie.

Qu'il y ait eu à côté de la cathédrale des édifices modestes et primitifs comme la Rotonde et les deux autres églises, ce fait tient à leur origine plus ancienne ; leur antiquité explique pourquoi ces églises, et non la cathédrale, occupaient les emplacements consacrés par les Païens, au milieu de la colline, l'endroit qui convenait le mieux pour la cathédrale. La place n'étant pas libre, elle fut élevée au sommet de la colline où ses vestiges sont visibles sous le nom de Saint-Géréon.

On doit considérer la Rotonde comme antérieure à la première cathédrale, c'est-à-dire remontant au xe siècle. Nous en trouvons la preuve en analysant les murs et les formes architectoniques. A regarder superficiellement le mur formé de minces couches de pierre plate, rangés comme des briques, on pense à un appareil romain ou byzantin. Mais un examen sérieux porte à conclure que ce mur n'est pas davantage roman, c'est-à-dire construit avec deux placages de pierres carrées taillées avec soin, soudés intérieurement par une sorte de béton composé de débris de pierres irrégulières et de chaux grise. C'est ainsi qu'aux xie et xiie siècles furent construites les églises de Cracovie, avec le grès de Dobcryce, la dolomite de Wrenurce ou le calcaire de Wremionski. Or la pierre employée pour la Rotonde n'appartient à aucune de ces espèces ; c'est la craie facilement détachable qu'offrent les environs

de Wielinka. Le choix de ces matériaux, la composition de la chaux sans adjonction de sable et l'irrégularité des cintres témoignent de l'inhabileté des constructeurs. La Rotonde, par comparaison, nous frappe par un caractère si primitif que la date de son origine doit être rejetée au delà du XI[e] siècle, à plus forte raison, si nous considérons l'ordonnance et la forme de l'édifice, sous le rapport de l'unité dans la conception de la construction, tellement en contradiction avec la faiblesse de la technique. La conception de la Rotonde, supérieure à celle des basiliques romanes, n'est pas due à un architecte européen contemporain. Elle est différente. Pour la comprendre, il faut remonter aux débuts du christianisme dans la partie orientale de l'Empire romain. Deux types d'églises y surgirent : le premier, adopté dans les contrées inféodées à la culture romaine, copiait l'ancienne basilique de Rome, rectangulaire, à plafond plat, avec abside à l'extrémité de la salle opposée à l'entrée ; le second échappait à l'influence romaine et employait la cellule voûtée sphériquement qui, en Perse et en Arménie, constitue l'élément essentiel, aussi bien d'une hutte de terre glaise que d'un palais royal.

Ces deux types diffèrent. Le premier comprend un plafond plat convenant aux larges espaces. Avec la longue perspective des piliers, terminée par l'abside, l'architecte peut montrer son entente du décor ; dans le deuxième, la construction de la voûte retient son attention et lui suggère de nombreuses combinaisons sphériques. Dans le premier type, la carcasse de l'édifice est immuable. Dans le second, elle varie infiniment, selon qu'on veuille élargir le volume de l'église ; elle s'agrandit par des absides ajoutées à la partie centrale cylindrique, ou bien par la surélévation de ce cylindre sur les piliers qu'entoure un mur extérieur (église de Lednica), ou encore par le remplacement des absides semicirculaires par des colonnes rangées en hémicycles, le tout enclos dans le polygone des murs extérieurs comme à Saint-Vital de Ravenne.

Le type Basilique se répandit dans l'Europe occidentale, puis

en Pologne où il fut seul employé à partir du XIe-XIIe siècle.

Mais les premières églises, — il en fut de même en Bohême et en Moravie, — offraient le système de la voûte à ordonnance centrale. Nous en trouvons la preuve chez Dlugosz qui considère comme les plus anciennes les églises rondes de Skatka, Wawel, Sainte-Croix à Lednica, élevées sur les emplacements de temples païens, apparentées entre elles par leur construction presque identique avec celle de la Rotonde.

Ces édifices étaient généralement ronds et entièrement voûtés, peu grands, sans caractère défensif, offrant des fenêtres en plein cintre, assez grandes et placées bas. La technique des murs n'indique aucune tradition mais témoigne plutôt des expériences des constructeurs, l'apprêt se composant tantôt de chaux pure, tantôt de plâtre avec mélange d'argile, le tout construit de pierres taillées en plaques minces, indépendantes si elles étaient de grès ou de granit, avec une décoration des plus simples qui n'évoque en rien l'art romain, en somme, l'œuvre d'amateurs qui n'avaient à leur disposition ni les artisans ni les outils nécessaires, et superficiellement initiés à l'art de bâtir. Cette sorte de construction n'a pu être pratiquée que par des étrangers provenant de pays inféodés à la culture orientale et où, par suite, dominait le type de l'église à disposition centrale. Cette rotonde, eut-elle été primitivement chrétienne ou païenne, procède de l'art oriental qui a atteint la Pologne indirectement. Elle prouve que le bassin de la Haute-Vistule subit l'influence de l'Orient avant celle de l'Occident.

Aux premiers siècles de notre ère, on vit, sous l'influence iranopersane, l'art chrétien oriental dans toutes les branches : architecture, sculpture, peinture décorative, donner sa quintessence dans les États, alors puissants, qui bordaient la mer Noire : l'Arménie, l'Ibérie ou Géorgie, la Svanétie, l'Abkhazie, alors qu'à Byzance l'art se dégageait à peine des liens classiques. Dans ces contrées s'élevèrent de nombreuses églises monumentales, pleines d'une beauté originale, qui excitent aujourd'hui notre étonnement au milieu des steppes et des déserts du Caucase. Construites en

pierres de taille ou plus rarement en briques, ornées de sculptures décoratives de caractère persan, bâties sur un plan riche et différent, aux voûtes originales, elles ne rappellent en rien l'art classique grec ou romain, produits d'une culture artistique et d'une tendance de l'art oriental entièrement différentes. Cette tendance eut un immense résultat. Elle s'étendit au IVe s. dans la direction du Nord, jusqu'à Bolgary, la capitale de l'État bulgare, sur les bords de la Volga, où s'élèvent encore aujourd'hui des ruines d'édifices voûtés, de pierre ou de brique, à décoration sculptée qui s'apparentent aux églises arméniennes. Ce courant artistique se dirigea ensuite à l'Est, gagna Byzance après les riches colonies grecques, les ports de Scythie et d'Asie Mineure et provoqua une révolution décisive dans l'Empire d'Occident. Tous les chroniqueurs byzantins déplorent les influences barbares. Le costume des Byzantins même se modifia. Leur chef-d'œuvre architectural, Sainte-Sophie (532-537), ne porte plus trace de l'esprit classique. Elle relève de l'art oriental, comme les églises arméniennes du IIIe ou du IVe siècle. De Byzance qui en devient le centre, rayonne l'art oriental.

Telle était la situation, aux IXe et Xe siècles, lorsque la civilisation chrétienne commença à se répandre dans les pays slaves.

Nous avons précédemment prouvé le caractère oriental de la Rotonde du Wawel. Par quelles voies l'influence de l'Orient a-t-elle pu gagner Cracovie ? Certainement pas par la Ruthénie dont les églises bâties par les Grecs — notamment à Kiev les plus anciennes : Saint-Sauveur de Berestow (988), Sainte-Sophie (1020-1037), la Porte d'or (début du XIe s.) — montrent la technique et l'ordonnance byzantines : disposition des briques, apprêt formé d'un mélange de chaux et de poudre de briques, disposition des voûtes. D'ailleurs des églises byzantines se trouvaient dans des villes telles que Novgorod, Pskov, Grodno, plus éloignées de Constantinople que Cracovie. Si les influences orientales étaient parvenues par la voie ruthène, la Rotonde du Wawel serait un monument purement byzantin carré, en brique et non en pierre, avec quatre piliers. L'influence byzantine vint d'ailleurs, par la Moravie

qui, formée à l'est et à l'ouest de l'Empire, constitua le premier essai de groupement des Slaves. Les souverains de cet État dont fit partie Cracovie finirent par tomber, après des luttes contre les Allemands, sous l'influence de la civilisation byzantine. Le territoire de cette monarchie fut, au IXe et au Xe siècle, le théâtre sur lequel s'opposèrent la civilisation romaine importée par les Allemands et la culture slavo-grecque. La première finit par triompher à la suite des expéditions allemandes et de la conquête du sud de la Moravie par les Madjiars qui coupèrent les communications entre Byzance et le monde slave de l'Europe centrale. La Pologne fut alors inféodée à Rome par ses évêchés et ses archevêchés.

Il est donc naturel que les édifices élevés à cette époque portent l'empreinte des deux influences latine et byzantine. C'est le cas de la Rotonde : auprès de la voûte conçue en style oriental, à côté de l'ordonnance typiquement orientale, on trouve des fragments d'un mur qui, n'étant pas byzantin, indique plutôt l'influence de l'Ouest. Toutes les églises de Moravie, orientales par leur ordonnance, étaient bâties suivant la technique de l'Occident. Malheureusement, au début du Xe siècle, toutes ces églises disparurent à la suite de l'invasion madjare. La Rotonde du Wawel a seule subsisté. Si ce n'est pas un ancien temple païen, son origine se place à la fin du IXe siècle. Elle aurait pu être construite comme église chrétienne de rite slave, lors de l'incorporation du territoire de la Vistule à l'État chrétien de Moravie. Elle se trouverait contemporaine de l'église de Wislika (disparue au XIVe s.) érigée *more graco*, suivant Dlugosz, et dédiée aussi à la Vierge.

Il est également possible que la Rotonde fut bâtie au Xe siècle, quand les chrétiens se réfugièrent à Cracovie pour échapper à l'invasion des Hongrois païens. En tout cas, sa construction ne dépasse pas l'an mille, et nous pouvons ainsi résumer son histoire :

Érigée vers la fin du IXe ou du Xe siècle, dédiée à la Vierge après avoir peut-être été un temple païen, la Rotonde subsista sans modifications jusqu'à 1241, année où Conrad de Mazovie en fit une for-

teresse. Elle fut abandonnée de 1241 jusqu'à 1340. A cette époque, Casimir le Grand la restaura et la consacra à nouveau, sous les noms de saints Félix-et-Adaucte, comme chapelle royale. En 1517, elle fut désaffectée, transformée en habitation à deux appartements superposés, démolie en grande partie en 1806, puis découverte et remise au jour en 1917.

LA VÉRITABLE ORIGINE DE PALLADIO

COMMUNICATION DE M. GIANGIORGIO ZORZI

I. Come può essere alterata la storia. — II. Un sepolcro che parla. — III. Araldica di altri tempi e leggi moderne. — IV. Un po' di diritto civico vicentino. — V. L'eloquenza dei documenti notarili. — VI. Quando il Palladio divenne cittadino di Vicenza ? — VII Padova è la vera patria della famiglia del Palladio. — VIII. L'anno di nascita e una delle solite falsificazioni. — IX. Il cognome.

I. — La origine della famiglia e la giovinezza di Andrea Palladio sono sempre stati argomenti che hanno lungamente appassionato, attraverso specialmente tutto il secolo XIX, gli studiosi di storia dell' arte e in particolare modo quelli che più deliberatamente si occuparono del grande architetto vicentino. La quasi assoluta mancanza di documenti sulla vita privata dell' architetto come pure le troppo sobrie, quasi avare, notizie che egli dà della sua famiglia hanno favorito le più immaginose ipotesi, fino a crederlo nobile [1] e a creargli un fantastico albero genealogico [2], e ciò naturalmente per poter far giudicare che magnanimo sangue era quello che scorreva nelle arterie ; e che nella sua famiglia la eccellenza dell' arte era tradizionale. Meglio ancora se si poteva radicare negli ammiratori la convinzione che un artista giunto a tanta fama,

1. P. Angiol Gabrielo di S. Maria (Padre Calvi). *Biblioteca e storia di quegli scrittori di Vicenza che pervennero a notizia.* Vicenza, Mosca, 1772, tomo IV°, pag. 217.

2. Magrini ab. Antonio. *Il Palazzo del Museo Civico di Vicenza descritto ed illustrato.* Vicenza, tip. Eredi Baroni, 1855, pag. 61 e segg.

aveva dimostrato una speciale precocità e col suo alato genio aveva spiccato ben presto il volo vittorioso verso la gloria [1].

II. — Ricorda il Gualdo che Andrea Palladio fu sepolto in Vicenza « nella chiesa di S. Corona, chiesa dei PP. Domenicani » e non può essere messo in dubbio che la sua salma fosse inumata all' eterno riposo in quello stesso sepolcro che il figlio Silla e il genero G. B. dalla Fede avevano comperato il 3 Maggio 1578 « tra l'altare di S. Zuane e quello dell' Epifania » [2]. Appunto ai piedi del pilone della crociera verso l'altare di S. Giovanni Battista, tra questo e l'altare dell' Epifania, prima del 1845, esisteva una pietra sepolcrale, ora murata sopra una parete laterale delle scale che scendono al sottocoro, la quale era priva di epitafio ma aveva scolpito a basso rilievo senza accessori uno stemma rappresentante un albero d'olivo con due mani congiunte al tronco, una per parte [3]. Nessun epitafio, al dire del Gualdo, il più fedele e sicuro biografo dell' architetto, fu posto sul sepolcro « potendo bastare per epitafio per immortallarlo e conservare la sua memoria, l'opere nobilissime da lui fatte » [4].

Ma invece nel secolo successivo si riportavano due diverse iscrizioni alludenti al sepolcro del nostro architetto, l'una variazione dell' altra, e si affermava che esistevano « in un angolo abbietto

1. Magrini Antonio. *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio.* Padova, Tip. Seminario, 1845, pag. 7.

2. Archivio di S. Corona. *Libro memorie del Convento di S. Corona*, pag. 16. Questo libro fu veduto da Michelangiolo Zorzi nell' archivio del Convento, e quindi dal Vicentino Vittorio Barichella all' Intendenza di Finanza per dove quell' archivio passò prima di entrare alla Biblioteca Bertoliana.

3. Interessante ci sembra riportare quanto su essa fu visto nel 1844 : « Dalla punta dello scudo nasce un tronco che nella parte superiore si spande con larghe braccia di rami ; solo nella inferiore parte sinistra dei medesimi possono riconoscersi chiare poche foglie che sono d'olivo ; di sotto ai rami attraversano il tronco, ma non l'abbracciano, due destre mezzo raccolte in pugno e stringono un ramoscello d'olivo che netto si spicca ai piedi del maggior tronco. (Magrini ab. Antonio e Gonzati March. Vincenzo. *Memorie sul sepolcro di A. Palladio*, ms. alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

4. Gualdo Paolo. *Vita di Andrea Palladio* in *Teatro Olimpico di Giovanni Montenari*, II ed., pag. 7.

di quel convento dei PP. di Santa Corona »[1]. Queste due iscrizioni fecero molto sudare i nostri buoni padri i quali si schierarono in due partiti, l'uno, con a capo il prof. Giuseppe Todeschini, cercando di dimostrare la falsità delle due iscrizioni, concludeva che la pietra sepolcrale collo stemma non indicava il sepolcro del Palladio ; l'altro, di cui il Marchese Vincenzo Gonzati e l'Ab. Antonio Magrini erano i maggiori sostenitori, pure non riuscendo a garantire l'autenticità delle due iscrizioni, coll' appoggio di altri importantissimi documenti sosteneva che la pietra sepolcrale coll' olivo e le mani intrecciate indicava proprio la tomba ove era sepolto il Palladio.

E tanto più questo partito potè avere ragione su quello del Todeschini in quanto il Magrini ebbe la fortuna di scoprire l'impronta del sigillo adoperato da Silla Palladio, figlio dell' architetto, in cui è rappresentato uno scudo sorretto da due eleganti puttini e con sotto il nome « Silla Palladio » e sopra due unicorni e una civetta, nel mezzo del quale spicca un albero d'olivo isolato senza alcun intreccio di mani[2]. In base a questa scoperta il Magrini credette poter affermare che « era dunque emblema del Palladio un olivo, e se la parte inferiore dell' arma scolpita sopra la sepoltura rappresenta di vantaggio due mani, è chiaro aversi in queste un altro emblema, quello incontrastabilmente del Dalla Fede, genero del Palladio, che prese il cognome dalla insegna della bottega, intitolata alla Fede, assai acconciamente rappresentata da due destre accoppiate ». E concludeva : « Per questa guisa i due emblemi

1. Angiol Gabrielo di S. Maria, *op. cit.*, ne riporta una tramandata dal P. Fortunato Scola : «Leonidæ architectonicem mire profitenti — Horatio I. C. Sillæque filiis immaturo — Sublatis interitu — Andreas Palladius — Architectus — Sibi et suis posuit an. 1578 ». — L'altra, più corretta, esistente nei manoscritti del Padre Barbarano, fu trascritta dal Marchese Vincenzo Gonzati nel volume « Famiglie Vicentine » Lettera P. a pag. 72 allegato A, 5 :
« Leonidæ architectonicem mire profitenti et Horatio I. C. filiis immaturo sublatis interitu, Andreas Palladius pater Architectus celeberrimus, Sillaque F. et Jo. Baptista a Fide illius gener Æneæ opt. spei figlio præmortuo sibique et suis posuere. — An. MDLXXVIII.

2. *Archivio Notarile di Vicenza.* Notaio Marcantonio Paganini, 14 Giugno 1619, Testamento di Chiaretta comare.

strettamente si legano coi nomi dei due loro casati e vogliono riconoscersi vere armi parlanti »[1].

Individuato il luogo di sepoltura rimanevano da riconoscere le ossa del Palladio. Anche questa volta esse furono trovate decomposte dalla putrefazione, ma il cranio esaminato e misurato dall' anatomico dette quei soliti indizi di straordinario sviluppo delle facoltà intellettuali che tutti i crani bene educati danno quando han l'onore di aver fatto parte del corpo di un grand' uomo [2].

III. — Per conto nostro però riteniamo col Barichella di dover anzitutto studiare il sigillo di Silla Palladio per poi vedere se veramente la pietra sepolcrale in questione rappresenti lo stemma di Andrea. E prima di tutto l'insegna del sigillo è araldica o emblematica ? Araldica non sembra perchè si dovrebbe supporre che l'architetto fosse di nobile stirpe, mentre il Palladio non ne fa mai cenno e nessun documento accerta tale circostanza. Inoltre il pittore vicentino G. B. Pittoni, suo contemporaneo, illustrando le *Imprese di diversi principi, duchi, signori ed altre persone e uomini letterati e illustri* (Venezia, 1562 e 1579), non pubblica lo stemma del Palladio.

Nè ci sembra che lo stemma di Silla corrisponda a quello della nobile famiglia Oliva-Palladio oriunda di Genova e trapiantata in Friuli, perchè l'impresa di questa rappresenta un albero d'olivo con 5 rami e 3 radici di colore naturale (giallo) sopra campo d'argento [3] mentre lo scudo di Silla porta nel mezzo una pianta

1. Magrini ab. Antonio e Gonzati march. Vincenza, *op. cit.*

2. Si veda infatti nel processo verbale 23 Marzo 1831 il semplicismo con cui si arrivò a stabilire l'identità delle ossa del Palladio. « Tra i teschi adulti uno per la sua grandezza, per la pronunciata forma ovale dall'innanzi all' indietro, per la regione frontale spaziosa e depressa, per la consistenza e grossezza delle sue ossa, per la stretta unione delle suture in parte ossificate, attirò l'ammirazione e quantunque sia impossibile il dimostrarlo, a quasi tutti però alla vista di quel teschio sfuggi dal labbro : « questa è la testa del Palladio ».

3. Palladio ab. Gio. Francesco, *Historia della Provincia del Friuli*, Udine, Schieratti, 1660, vol. II, pag. 63 : « L'arma della nostra famiglia anticamente

d'ulivo a 3 rami senza radici ed è contornata dal fregio di due puttini e di due unicorni sormontati da una civetta, uccello sacro a Pallade come l'olivo.

Inoltre nè il cognome degli Oliva nè quello dei Palladio esisteva in Vicenza prima del 1540, mentre l'architetto vi era fino dal 1524, nel quale anno lo vediamo iscritto alla fraglia dei muratori e scalpellini in qualità di garzone di maestro Giovanni architetto e scultore, e Girolamo Pittoni scultore ; e anche quando l'architetto è celebre alcuni documenti dichiarano che egli era soltanto sopranominato Palladio [1]. Finalmente le leggi vicentine stabilivano che i popolani e gli artigiani non potevano aspirare all' onore di un' insegna araldica.

Per tutte queste ragioni riteniamo che lo stemma di Silla Palladio sia emblematico non avendo esso riscontro in nessun altro, e rilevando nel nome appostovi il suo carattere strettamente personale. Nota bene il Barichella che verso la fine del 1500 ogni provincia, ogni città, ogni corporazione adottò una figura e una sentenza qualsiasi, e sorse « la caterva di simbolisti, di emblematici, di cronologisti e di raffazzonatori d'imprese che tanto danno arrecarono alla scienza araldica » [2].

Così i segni particolari dell' olivo e della civetta secondo noi non vogliono alludere ad altro che all' origine del cognome, che memorie dell' epoca e la costante tradizione affermano essere stato assegnato all' architetto da Giangiorgio Trissino in onore di Pal-

era un' arbore d'oliva con 5 rami e tre radici poi fu aggiunta l'acquila coronata concessa dall' Imperatore Federico I° e quei di Genova hanno dopo anche inserto alcune trescie di colore giallo in campo rosso ».

1. Giulio Barbarano, *Vicentiae monumenta et viri illustres* (1566), chiama Andrea « cognomento Palladius » cioè sopranominato. Nell' *Itenerario* dello Scoto colle giunte di Fra Girolamo da Capugnano è detto : « Andreas, qui postea Palladius ». Una cronaca di Sebastiano Liviera vicentino, vissuto nella seconda metà del secolo XVI, narra che per l'elevato suo ingegno Andrea ebbe da G. G. Trissino il nome di Palladio, come dallo stesso Trissino il pittore Gio Battista Maganza era stato chiamato Terpandro. Aggiungasi che i cognomi degli Olivi e Palladi (e non Oliva) sono divenuti fissi solo verso la fine del sec. XVI.

2. Barichella Vittorio. *Andrea Palladio e la sua scuola, cenni*. Lonigo, Tip. Giovanni Gaspari, 1880, pag. 51.

lade Minerva [1] così come egli aveva introdotto nell' *Italia liberata dai Goti* l'angelo Palladio a dirigere l'opera dell' angelo Callidic « excellentissimo architeto » nel costruire molini sul Tevere presso l'Aventino (libro XIII).

Così pure allude alla stessa circostanza l'olivo scolpito sulla pietra sepolcrale di S. Corona dove però le mani avvinghiate al tronco dell' albero sono parlanti per G. B. Della Fede.

Anche per questo stemma dobbiamo ricordare che Andrea Palladio fu accademico Olimpico così che può darsi che sulla pietra del suo sepolcro egli riproducesse l'impresa accademica. Qui però l'unione delle mani congiunte al tronco allude all' unione delle famiglie Palladio e Della Fede per virtù del vincolo maritale, e così lo stemma si rivela della stessa natura e origine di infiniti altri sorti nel secolo XVI.

Il Barichella dice che la « mancanza di qualsiasi motto, che quasi sempre accompagna le emblematiche, farebbe credere araldica l'insegna di Andrea » [2] così che in gran parte cadrebbero le nostre osservazioni già fatte ; ma in questo caso, benchè nulla si veda scritto ora sulla pietra sepolcrale può darsi però che il nome o il motto rivelatore sia stato scalpellato o consumato. Inoltre non bisogna dimenticare le iscrizioni tacciate di false dal Todeschini, le quali, essendo tramandate da epoca contemporanea al Palladio, fanno presumere che esse, se proprio non furono scolpite nel marmo, almeno dovevano esserlo, e il loro tenore fu ricordato per tradizione.

IV. — Ma v'è ancora un argomento decisivo ; ed è questo : che il Comune non conferiva stemma ai *creati cittadini* [3] e il nostro architetto fu appunto uno di questi.

1. Sebastiano Liviera. *Cronaca*, ms. alla Biblioteca Bertolinana di Vicenza. « Vi lavorò per manoale et garzone Andrea, che poi da Gio Giorgio per l'elevato suo ingegno ebbe il cognome di Palladio ».
2. Barichella, *op. cit.*, pag. 52.
3. Archivio di Torre della Città di Vicenza. *Liber Partium*, pag. 419. Parte del 17 gennaio 1567.

Per comprendere meglio la portata della suddetta affermazione dobbiamo ripassare un po' di diritto civico vicentino :

All' epoca del Palladio gli abitanti di Vicenza, fossero o non fossero nati nella città, si dividevano in tre classi : cittadini *(cives)* abitanti cittadini *(habitatores et cives)* e abitanti non cittadini *(habitatores)* ; le due prime classi avevano il pieno godimento dei diritti civili e politici e ne sostenevano i pesi, l'ultima godeva soltanto la protezione delle leggi del paese.

Gli abitanti cittadini erano tali : o per origine *(cives natu o per nascitam)* quando nascevano da cittadini, o per abitazione *(cives per incolatum)* quando essendo nati di famiglia forestiera (cioè non distrettuale) avevano abitato per lo meno dieci anni continuamente nella città [1].

Gli abitanti non cittadini erano gli altri che non erano stati almeno dieci anni continui in città o vi si erano portati dal contado per motivi di professione o per ragioni di commercio. Anche a costoro però, quando fossero state persone di merito distinto o appartenenti a potenti famiglie del contado, i consigli patrî potevano conferire una cittadinanza straordinaria, la quale non aveva limite sia negli onori come negli oneri, e ciò indipendentemente dalla loro nascita e dalla permanenza nella città. Un *Summarium civilitatum* [2] che va dal 1405 al sec. XVIII, enumera 368 individui aggregati alla cittadinanza in tal modo, e fra questi il Vescovo di Vasone e Bernardino Trinagio. Fra essi non è nominato il Palladio e lo si capisce, non avendo egli appartenuto a potente famiglia del contado nè essendosi affermato come persona di merito distinto prima di essere già divenuto, per altro motivo, cittadino di Vicenza.

Invece il nome della sua famiglia è ricordato in un elenco di 341 « Casate et famiglie nobili antiche con le moderne che hanno

1. Cfr. *Jus civile Vicentinum*, Venezia, Bindonus, 1539, pag. 116 retro.
2. Archivio di Torre della Città di Vicenza, *Civilitatum liber summarium.* N° 855 I°.

civilità hora viventi in Vicenza » che Giacomo Marzari pubblicò nel 1591 in appendice alla sua *Historia di Vicenza*[1].

Però a parer nostro troppo corse il Calvi basandosi su questo documento nel porre il dilemma « o la famiglia di Palladio era nobile prima che Andrea divenisse famoso... o lo ammisero al Consiglio nobile perchè ne conobbero il merito »[2] poichè a parere nostro qui il Marzari distingue due classi di famiglie: 1 « Casate et famiglie nobili antiche »; 2 « Casate et famiglie moderne che hanno civilità »[3], cioè che hanno ottenuta la cittadinanza, che sono divenute cittadine, e pel fatto che le due classi sono accomunate non si può senz' altro affermare che il Palladio era nobile. Anzi noi possiamo senz' altro escluderlo poichè egli non solo non è nominato tra le famiglie che ebbero voto nel Consiglio dei Cento per approvazione del Senato del 12 Giugno 1541, le quali sono tutte dal Marzari nominate[4] ma gli fu un ostacolo a diventarlo la parte del 17 Gennaio 1567 con la quale un cittadino non poteva essere ballottato nel Consiglio dei Cento quando non avesse avuto cento anni di cittadinanza, e provato di non avere nè egli nè il padre suo mai esercitata arte meccanica; e per il Consiglio dei Cinquecento, anni cinquanta di cittadinanza, e provato anche in questo caso di non avere nè egli nè il padre suo mai esercitata l'arte meccanica[5]. Escluso dunque che egli fosse di famiglia nobile, certo è però che egli fu cittadino cioè la sua famiglia fu com-

1. Marzari Giacomo, *Historia di Vicenza*, appresso Greco, 1591.
2. P. Angiol Gabrielo di S. Maria, *op. cit.*, tomo IV, pag. 217.
3. Infatti il dire che avevano civiltà le famiglie nobili antiche era superfluo, poichè la qualità di nobili e antiche dava senz' altro questo attributo. Perciò l' « aver civiltà » riguarda solo le famiglie moderne. Fra l'una e l'altra categoria va una virgola. Questa nostra interpretazione del resto è suffragata dai criteri che hanno informato lo stesso elenco, dove ad esempio, come bene osserva il Barichella, più di una famiglia « cade sott' occhio per nobiltà, indipendentemente dalla cittadinanza vicentina ».

Il Barichella però sbaglia quando dichiara che la frase accenna alle « famiglie nobili che hanno civiltà », cosa che veramente il Marzari non ha scritto.

4. *Jus municipale Vicentinum*. Venetiis, Grophius, 1567, pag. 186, tergo.
5. Questa era detta « capacità dei consigli » e conferiva un grado di nobiltà.

presa dal Marzari tra le « moderne che hanno civiltà hora in Vicenza »[1].

Vediamo così che nel 1591 la famiglia Palladio gode il privilegio della cittadinanza, e anche prima di tal data l'architetto vien detto « civis Vincentiæ ». Però i documenti notarili, risalendo gli anni, a un dato momento lo dicono semplicemente « habitatore » così che dovendosi concludere che egli non fu cittadino di origine, indubbiamente lo divenne per abitazione *(per incolatum)*.

V. — Il Barichella lamentava fin dal 1880 che non fossero studiati, quanto abbisognava, gli aggettivi dati all' architetto, i quali pure nella loro sobrietà, dopo la soppressione di titoli all' infuori di quelli riconosciuti dalla Serenissima Repubblica[2], molto avrebbero giovato a conoscere alcune circostanze della vita del Palladio. Fino da allora egli così riconosceva l'importanza anche di semplici notizie frammentarie degli atti notarili. Fino da allora egli, studiando l'atto nuziale fra Zenobia figlia dell' architetto e Gio. Batta orefice detto della Fede, rogato il 13 Aprile 1564 dal notaio Tomaso Vaienti, potè dichiarare che la famiglia del Palladio « non potrà dirsi originaria vicentina perchè Andrea prima dell' anno 1564 non comparisce onorato della cittadinanza »[3]. Questa affermazione non fu però convenientemente illustrata così che non venne raccolta dagli studiosi. Rivediamo dunque alcuni atti notarili conosciuti anche dal Barichella ma da lui taciuti e ampliamo lo studio esaminando nuovi documenti solo ora da noi scoperti.

1. Il Marzari, infatti alla fine della sua *Historia di Vicenza* ci dà due elenchi : il primo delle « casate et famiglie — di Vicenza antiche — hora estinte », il secondo delle « casate, et famiglie — nobili antiche — con le moderne — che hanno civilità hora viventi in Vicenza ». In questo secondo elenco alla lettera P. trovansi i « PALLADII ».

2. Parte presa nel Consiglio di Vicenza 27 Maggio 1536. Ducali 31 Maggio e 24 Luglio 1539. — Vedi *Catastico dell' archivio di Torre della Città di Vicenza* libro N° 7, parte II ; carte : 239 e segg. e *Libro Ducali membranaceo* del detto Archivio, pag. 253 e 261.

3. Barichella, *op. cit.*, pag. 59.

VI. — Accanto al solito attributo di « architetto » troviamo così parecchi documenti che lo qualificano « architecto super fabrica novi palatii magnificæ comunitatis » oppure « architecto fabricæ palatii » ovvero « architecto et provisionato super fabrica palatii » evidentessimi accenni all' attività da lui spesa nel dirigere i lavori delle logge del Palazzo della Ragione. In due date però egli viene anche chiamato « architetto della città » cioè nell' autunno 1571 e Novembre 1576 [1], circostanza particolarmente significativa sapendo che alle epoche stesse si costruiva la loggia del Capitaniato e la Chiesa di Monte Berico. Ma più importanti per noi sono i documenti notarili. Il Barichella ha creduto di fermare la sua attenzione sovratutto sull' atto nuziale di Zenobia figlia dell' architetto condotta sposa da G. B. Dalla Fede, dato che in esso egli trovò la prima volta l'architetto coll' attributo di *cittadino di Vicenza.*

Invece Francesco Trissino nel suo *Summario delle spese per la fabbrica delle Logge* tra il Dicembre 1552 e il Giugno 1553 chiama il Palladio « architetto nostro Vicentino » [2]. Ma più importante di tutti i suddetti documenti è certamente un atto dell' 8 Febbraio 1552 dove il notaio Bortolo Piacentini registra la presenza dell' architetto in questi termini : « Andrea q. Petri de Vincentia architetore Communis Vicentie cognominato Paladio », chiamando lui e gli altri testimoni presenti all' atto, il notaio Marco Locatello e Giulio Franzan, « Civibus Vincentie » [3]. Questo documento è di una importanza singolare :

1° Perchè offre una decisiva conferma della attività costante spesa dall' architetto intorno al Palazzo della Ragione, tanto

1. Archivio di Torre della Città di Vicenza. *Liber Provisionum XIII*, pag. 140, tergo (29 Settembre 1571), e XIV, pag. 262 (22 Novembre 1576).

2. Archivio di Torre della Città di Vicenza, *Summari delle spese per la costruzione delle Logge del palazzo della Ragione*, ora al Museo Civico di Vicenza, Manoscritto di Francesco Trissino, pag. 58.

3. *Archivio notarile di Vicenza.* Notaio Bortolo Piacentini. Atto 8 febbraio 1552 : « Presente : Andrea Q. Petri de Vincentia, architectore comunis Vincentiæ cognominato Paladio civ. Vinc. »

da farlo qualificare fino da allora senz' altro architetto della città.

2° Perchè ancora una volta e per di più con un documento notarile vien confermato che quello di Palladio è un sopranome.

3° Perchè questa è la prima volta che l'architetto viene dichiarato cittadino di Vicenza.

E che questa sia la prima volta che il Palladio è chiamato cittadino è prova il fatto che, in un atto notarile del 3 Gennaio 1551, egli non figura presente che col suo nome e cognome e paternità coll' aggettivo di teste, mentre nella parte del Consiglio di Vicenza in cui veniva scelto il suo modello di ricostruzione delle Logge, egli è detto solo architetto vicentino, in un pagamento del 27 Ottobre 1548 è detto solo architetto, e in atto di presenza del 26 Giugno 1548 ad Angarano (presso Bassano) è detto « architetore habitatore Vincentiæ », cosa che del resto significano anche un' altra presenza del giorno nello stesso luogo, nella quale egli vien detto « architectore... de Vincenza », e la parte del Consiglio Comunale di Vicenza in data 5 Marzo 1546 in cui si parla per la prima volta di un disegno per le nuove logge della Basilica presentato da maestro Giovanni scultore da Porlezza « et Andream Paladium vicentinos ».

Di scarsa importanza pel nostro assunto è l'atto di presenza dell' architetto in data 4 Novembre 1547 in sindicaria di San Faustino dove egli non figura che col proprio nome e cognome e paternità, ma in compenso in due atti del 2 Giugno 1545 è chiaramente indicato solo come « habitatore Vicentie ». E la stessa qualifica viene confermata nei precedenti atti di presenza del 10 Ottobre 1542 [1], del 25 Febbraio 1540 nel monastero dell' Aracoeli [2], del 10 Marzo 1540 all' Isola [3] e 18 Febbraio 1538 in casa di Giorgio Trissino al Pozzo Rosso [4].

1. *Ibid.* Not. detto. Atto 10 ottobre 1542. Presente « magistro Andrea Petri lapicida. »

2. *Ibid.* Not. Bernardino Massaria. Atto 25 febbraio 1540 presente « Andrea Paladio q. Petri scultore habitatore Vincentiæ ».

3. *Ibid.* Notaio id. 10 marzo 1540 presente « magistro Andrea Paladio scultore q. Petri habitatore Vincentiæ ».

4. *Ibid.* Not. Bortolo Carpo. Atto 19 febbraio 1538. Presente « magistro Andrea q. Petri lapicida et habitatore Vincentiæ ».

Questi dati molto si soccorrono per stabilire l'epoca in cui il Palladio divenne cittadino di Vicenza. Se egli lo era nel 1552 e non nel 1549, vuol dire che divenne tale nel breve lasso di tempo compreso tra le due date suddette ; anzi secondo il nostro parere la cittadinanza gli fu riconosciuta in seguito alla vittoria riportata col suo progetto di ricostruzione delle Logge del Palazzo (11 Aprile 1549), vittoria che meritamente lo faceva cittadino di Vicenza anche indipendentemente dal fatto che egli da lungo tempo vi abitava.

VII. — Abbiamo già avuto occasione di illustrare l'atto nuziale di Allegradonna moglie dell' artista (14 Aprile 1534) in cui questi figura sempre come semplice abitatore di Vicenza [1]. Ma ora dobbiamo aggiungere degli altri atti di presenza : del 14 Dicembre 1532 nel monastero di S. Michele e del 17 Ottobre e del 30 Luglio [2] di quell' anno stesso sempre nel Monastero di S. Michele, nonchè altri due precedenti importantissimi atti del 1º Agosto 1530 [3] del 7 Aprile 1528 [4] stipulati in contrada Pedemuro. In tutti questi documenti egli vien sempre chiamato « habitatore » di Vicenza. Non v'ha dubbio pertanto che egli fosse forestiere (cioè non appartenesse al distretto di Vicenza) e infatti il citato documento del 1º Agosto 1530 dichiara che egli, o per lo meno suo padre, era oriundo di Padova.

A dire il vero pure un altro documento, l'iscrizione del Palladio

1. *Ibid.* Not. Gio. Biagio Malclavelli. Atto 14 aprile 1534. « Estimatio bonorum datorum in dotem... Alegredone fq. Marci Antonii Marangoni et uxoris Andreæ Petri Lapicide habitatoris in contrada Pedemuri ».

2. *Ibid.* Not. Teseo Brogliano. Atto 30 Luglio 1532. Presente « Andrea etiam lapicida q. Petri Gregorii habitatore Vincentiæ ». — *Ibid.* Not. Bortolo Piacentini. Atto 17 ottobre 1532. Presente : « magistro Andrea lapicida q. Petri mollendinarii ». — *Ibid.* Not. Bortolo Carpo. Atto 14 dicembre 1532. Presente : « Andrea lapicida q. Petri molendinarii habitatore Vincentiæ in contracta de Pedemuro ».

3. *Ibid.* Not. Felice Mosto. Atto 1 agosto 1530. Presente : « Andrea lapicida q. Petri mollendinarii de Padua habitatore in contracta de Pedemuro ».

4. *Ibid.* Not. id. Atto 7 aprile 1528. Presente : « Andrea q. Petri mollendinarii lapicida in dicta contracta (di Pedemuro) ».

alla fraglia dei muratori e scalpellini, illustrato dal Lampertico, diceva, che Andrea era « fiolo de Piero monaro da Padova » e anche la poetessa Issicratea Monti dichiarava in una sua poesia rustica in morte dell' architetto che « Padova giurava d'essergli madre... Pava zura ch'esserghe mare » ma finora si ritenne di non potere prestare fede alla fantasia di una poetessa forse un po' troppo accesa d'amor patrio, più di quello che si potesse credere all' ipotesi di un illustre statista che pel fatto di aver trovato un nome e una paternità simili a quelli del Palladio, aveva senz' altro ritenuto di trovarsi di fronte all' artista in persona. Però ora non può esistere più alcun dubbio, poichè l'ipotesi geniale del Lampertico è suffragata da numerosi documenti inoppugnabili, fra i quali, di capitale importanza, quello citato del 1º Agosto 1530.

Non soltanto infatti esso dichiara che Andrea, o suo padre, era oriundo da Padova, ma attesta anche che il padre, di nome Pietro, faceva il mugnaio *(molendinarius)* così come dice l'atto d'iscrizione di Andrea alla fraglia dei muratori e scalpellini di Vicenza. E non solo questa professione del padre del Palladio è ricordata nell' atto 1º Agosto 1530, ma è confermata anche dagli altri documenti del 7 Aprile 1528, 17 Ottobre e 14 Dicembre 1532.

VIII. — Ed ora veniamo all' anno di nascita : Ripetutamente abbiamo avuto occasione di rilevare anche in passato come non si possa mettere in dubbio la veridicità della Vita dell' architetto scritta dal Gualdo. Questi afferma che il Palladio nacque il 30 Novembre 1508 ; e se anche non si potesse credere che il biografo, vissuto qualche anno dopo, non fosse presente alla nascita, egli però non potè sbagliare quando affermò che l'architetto morì « ai 19 di Agosto del 1580 a settantadue anni », confermando così la data della nascita nel 1508. Una ulteriore conferma è data ora dai documenti da noi scoperti.

Infatti il nostro primo documento risale al 7 Aprile 1528, e si

sa per la storia del diritto che nei rogiti notarili non potevano testimoniare uomini che non avessero superato i 18 anni.

Invece la iscrizione dí un quadro del Licinio, facendo nascere l'architetto nel 1518, lo avrebbe fatto presenziare all' atto del 1528 alla età di 10 anni !... In secondo luogo l'atto del 30 Luglio 1532 chiama Andrea già *maestro lapicida* : Come presumere che egli fosse maestro a 14 anni ?... Infine, mettendo in relazione i documenti nostri colla iscrizione del Palladio alla fraglia dei muratori e scalpellini, la quale risale all' Aprile 1524, come si potrebbe credere che egli si collocasse in qualità di garzone nella bottega di due scultori all' età di 6 anni ? Benchè, al dire del Magrini (*op. cit.*, p. 5), « un uomo come il Palladio non dovesse abbisognare di grandi studi per riuscire nell' architettura », la « scintilla » avrebbe acceso « il foco divino che teneva ascoso » un po' troppo presto !

IX. — Vediamo ora come nacque il cognome : In tutti i documenti da noi scoperti anteriori al 1540, il Palladio figura soltanto col proprio nome e con quello del padre, senza altre indicazioni all' infuori della rispettiva professione. Solo in due documenti del 25 Febbraio e 10 Marzo 1540 (quando ormai l'architetto aveva 32 anni), si trova per la prima volta il cognome divenuto poscia famoso ,mentre anche nel precedente atto di presenza in casa di Gio. Giorgio Trissino del 9 Febbraio 1538 egli è indicato solo col nome e colla paternità. Senonchè anche dopo il 1540 il cognome non è stabilizzato negli atti notarili, tanto che in un documento del 19 Ottobre 1542 egli figura ancora come « Andrea del fu Pietro ». Successivamente però sembra che il cognome sia divenuto un po' abitudinario tanto che, negli atti notarili e deliberazioni consigliari successive, egli si trova sempre indicato come *Paladio* o *Palladio*, finchè arriviamo all' atto dell' 8 Febbraio 1552 in cui lo scrupoloso notaio Bortolo Piacentini ci dichiara apertamente che l'architetto era *sopranominato* Palladio, confermandoci in tal modo le asserzioni di Giulio Barbarano e del Capugnano.

E da chi gli fu posto questo sopranome ? La tradizione costante,

autorevolissima del popolo basata sulle informazioni dei contemporanei attribuisce tale merito al letterato Giangiorgio Trissino ; e noi ne ricaviamo una storica conferma nel fatto che prima dell' atto 9 Febbraio 1538 e anche in quest' atto stesso, Andrea viene invariabilmente indicato solo col nome e la paternità, e solo dopo l'atto del 9 Febbraio 1538, in cui abbiamo la prova documentale della sua dimesticatezza col letterato vicentino, appare per la prima volta il cognome divenuto celebre.

LES SURVIVANCES GOTHIQUES DANS L'ARCHITECTURE FRANÇAISE DU XVIIe SIÈCLE.

COMMUNICATION DE M. LOUIS HAUTECŒUR
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

On a longtemps écrit que la Renaissance tua l'art gothique et que les modes italiennes abolirent les traditions françaises. MM. Serbat, Brutails, Enlart et d'autres érudits ont mis fin à cette légende. Le XVIIe siècle a restauré, voire construit des édifices selon les formules que se transmettaient les familles d'architectes et les corporations de maçons. Il a sur des entablements doriques élevé des voûtes d'ogives : les œuvres du Père Martellange et des Jésuites au Puy, à La Flèche, à Rouen, à Chaumont, au Noviciat de Lyon en fourniraient facilement la preuve. Nous n'insisterons pas sur ces faits aujourd'hui connus. Nous voudrions indiquer les survivances médiévales qui apparaissent dans les monuments classiques de cette époque et montrer comment sous un décor d'emprunt subsistèrent parfois les formes héritées des ancêtres.

1° ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — La voûte en plein cintre des classiques conserve le souvenir des voûtes gothiques. A Saint-Paul-Saint-Louis elle demeure une voûte d'arêtes ; à la Gloriette de Caen les pénétrations sont si profondes qu'elles donnent à la voûte une

forme semblable. La convergence des doubleaux aux absides semicirculaires de Saint-Sulpice ou de Saint-Roch confère presque à ces parties l'aspect d'un édifice gothique. Pour obéir à la mode nouvelle, les architectes, habitués aux procédés anciens, usent d'artifices. L'auteur de la chapelle des Capucins à Évreux (chapelle du Lycée) a bâti une voûte à pénétrations, mais c'est une voûte de bois couverte d'un enduit et que retiennent des tirants.

Les voûtes classiques, pour être en plein cintre, n'en avaient pas moins besoin d'organes de butée. Les architectes allaient-ils, comme leurs aïeux romans, user de contreforts ou, comme leurs pères gothiques, d'arcs-boutants ? Bâtissant des voûtes à pénétrations, qui répartissent l'effort, ils recoururent à un moyen terme. Les arcs-boutants subsistent, mais leur contact avec la voûte ne se réduit plus à l'étroite surface où aboutissait la poussée. L'arc devient une sorte de large contrefort, plein ou percé d'une ouverture pour le passage et qui appuie de toute sa hauteur le mur à soutenir. Comme l'a très bien montré M. Guadet, l'épaulement se substitue à l'étaiement. Ces arcs-boutants s'appuient à leur tour sur des contreforts (à l'Oratoire par exemple). Le cas de Saint-Roch est fort curieux : les contreforts se dissimulent ; ils servent de murs de refend entre les chapelles qui sont venues s'installer dans l'intervalle, comme l'avaient fait jadis les chapelles latérales de Notre-Dame de Paris ou de la cathédrale de Bayeux. Ces contreforts portent des pinacles, pots à feu ou pyramides. Considérez à la fin du siècle la chapelle de Versailles, d'allure toute classique ; vous y verrez subsister les arcs-boutants qui se cachent derrière une balustrade, les contreforts qui se déguisent en pilastres, les pinacles qui sont des saints colossaux ; il n'est pas jusqu'aux gargouilles dont nous n'observions la présence.

Les organes de soutien ne sont pas moins traditionnels que les organes de butée. Soufflot l'avait déjà remarqué dans son *Parallèle des églises gothiques avec les églises modernes*, lu en avril 1741 à l'Académie de Lyon et résumé par M. Monval dans le livre qu'il a consacré à cet architecte. Au XVIIe siècle les arcs doubleaux des

voûtes reposent sur les pilastres accolés aux piliers, exactement comme à l'époque gothique les nervures retombaient sur les colonnettes unies en faisceau. C'est pourquoi, lorsqu'à Saint-Paul ou à Saint-Roch, par exemple, on aperçoit à la croisée du transept deux arcs doubleaux, on constate également l'existence de deux pilastres au lieu d'un.

Le plan même de certaines églises des XVII[e] et XVIII[e] siècles rappelle celui d'églises gothiques : sans doute le Gesù de Rome servit souvent de modèle, sans doute les églises à plan rayonnant et à coupole centrale ont été imitées en France, mais ne trouve-t-on pas à Saint-Sulpice une chapelle absidiale de la Vierge, placée derrière le déambulatoire, comme à Notre-Dame de Paris, comme en beaucoup de cathédrales françaises ? Les collatéraux se sont également maintenus.

Comme à Notre-Dame de Paris ou à Notre-Dame de Laon, nous constatons des tribunes entre les organes de soutien à l'Oratoire, à Saint-Paul, à la chapelle de la Flèche, à l'église des Soldats aux Invalides, en beaucoup d'églises conventuelles.

On objectera que la coupole ou le dôme donnent à l'église classique un caractère franchement ultramontain. Et pourtant, là encore, la transformation avait été préparée. Depuis longtemps les églises normandes éclairaient la croisée de leur transept par une tour lanterne. La ville de Coutances permet de voir comment de la tour lanterne gothique de la cathédrale on passe à la tour lanterne Renaissance de Saint-Pierre pour aboutir à la tour lanterne avec dôme de Saint-Nicolas. L'architecture civile, d'autre part, ne laisse pas d'exercer une influence sur l'architecture religieuse : les tours des châteaux s'étaient coiffées de dômes au XVI[e] siècle. Ces dômes, que l'on observe parfaits au château de Valençay, avaient été précédés de poivrières tronquées au château de l'Islette, près Azay-le-Rideau, par exemple. Les tours des églises se couronnèrent de petits dômes de forme semblable. Ces faits expliquent le type qu'adopteront les premiers dômes parisiens au XVII[e] siècle et qui se maintiendra longtemps en province : aux Carmes de la

rue de Vaugirard, à Saint-Paul, ailleurs encore, le dôme est fort élevé ; il est souvent polygonal, parce qu'il repose sur un tambour élancé à angles nombreux ; c'est un dôme à pans. A la fin du siècle, à Saint-Vincent de Blois, le dôme s'élève sur une véritable tour. En 1752, à Saint-Acheul près d'Amiens, il repose sur une tour lanterne. Ce n'est pas tout : à l'époque gothique nous voyons souvent, à la place de la tour lanterne, une flèche. Or cette flèche, qui s'élance de la croisée du transept, apparaît, réduite, mais reconnaissable, à la chapelle du lycée de Chaumont (ancien collège des Jésuites). Elle se transforme parfois en une petite lanterne à dôme, comme à l'Oratoire de Paris ou aux Eudistes de Caen (Hôtel de Ville).

Lanternes ou flèches vont au XVIIe siècle surmonter les dômes. Quelle est leur origine ? Certaines de ces lanternes sont évidemment imitées des lanternes romaines, telles celles du Val-de-Grâce ou de la Sorbonne, mais il en est d'autres, plus ouvertes, ou garnies d'abat-sons, dont la provenance est différente : elles rappellent ces petits beffrois qui s'élevaient aux XVe et XVIe siècles sur les toits de certains monuments civils et qui subsistent au XVIIe sur de nombreux hôtels de ville, maisons ou châteaux. En effet, elles jouent souvent le rôle de clocher ou d'horloge et se trouvent immédiatement derrière le fronton qui couronne la façade des églises, comme à la chapelle des Soldats aux Invalides. Quant aux flèches qui allègent de leur acuité la rondeur des dômes (celles des Invalides au XVIIe ou de Saint-Louis de Versailles au XVIIIe siècle), elles nous semblent imiter les flèches analogues qui, aux beffrois du Nord, sont fichées sur des bulbes. Que cette forme soit septentrionale, c'est ce que paraît prouver le grand nombre d'exemples qu'il serait possible d'invoquer dans les Flandres, la Hollande, les Pays baltes, jusqu'à Pétrograd, dont l'amirauté perce les brouillards de sa flèche d'or.

Entre les dômes classiques français et les dômes italiens existe une grande différence : le dôme italien, comme ses premières imitations françaises du XVIe siècle (chapelle de Seigné à Bléré, en

Indre-et-Loire, chapelle de la Toussaint à Toul, chapelle d'Anet, de Villers-Cotterets, chapelle des Valois à Saint-Denis) est un dôme appareillé. Le dôme français du XVII[e] siècle est un dôme charpenté. C'est de cette charpente que sort la lanterne, comme de la forêt s'élançait la flèche ou le beffroi.

Si la façade des églises du XVII[e] siècle est imitée des façades italiennes, cependant tout souvenir des églises gothiques n'a pas disparu : une large baie s'y ouvre, qui manque aux églises bâties sous le ciel clair d'Italie. Cette baie remplace la rose que Saint-Étienne du Mont, la Visitation de Nevers au XVII[e] siècle, la chapelle des Jésuites de Metz au XVIII[e] conservent encore. La tradition est si forte qu'au milieu des ordres classiques, ces baies gardent parfois leurs meneaux et que des cercles s'y appuient sur des arcatures conjuguées, comme à Saint-Gervais ou à Notre-Dame du Havre. Les tours latérales qui se dressent aux façades des cathédrales gothiques ne sont pas mortes à jamais : tout autant que Sant' Atanasio de Rome ou que la Trinité des Monts, elles inspireront Saint-Jacques du Hautpas au XVII[e] siècle, Saint-Sulpice et Guebwiller au XVIII[e].

Les survivances ne sont pas moins nombreuses à l'intérieur des églises. Le XVII[e] siècle a continué à construire des jubés : nous pouvons citer, à titre d'exemples, ceux de Saint-Florentin (1600), d'Appoigny (1610), de Saint-Étienne du Mont (1606-1612), des Minimes (vers 1630), des Grands-Augustins en 1665, de la chapelle du Sépulchre [1], de Bayeux, etc. Les orgues demeurent à l'emplacement adopté aux XV[e] et XVI[e] siècles et conservent la même architecture générale. Les chaires à prêcher ont reçu aux XV[e] et XVI[e] siècles un abat-voix qui imite les dais des chaires extérieures. Au XVII[e] siècle elles supporteront toujours cet abat-voix. Les chaires extérieures du XV[e] étaient souvent construites en encorbellement, ce qui expliquait leur forme. Les chaires du XVII[e], qui, parfois, reposent sur le sol et qui sont en bois, n'en

1. Georges Servières, *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 376 ; 1919, p. 92.

persisteront pas moins à sembler suspendues dans l'air. Les stalles du chœur s'ornent de colonnes, de pilastres, mais elles demeurent au même endroit, s'alignent toujours en deux rangées et offrent aux chanoines l'abri d'un dais et l'appui des miséricordes.

La décoration a changé ; beaucoup de formes architecturales ont survécu. Ce fait explique l'estime, où, quoi qu'on en ait dit, les maîtres du classicisme français ont tenu les constructeurs gothiques.

2° L'ARCHITECTURE CIVILE. — Le château ou l'hôtel français diffèrent du palais italien. Celui-ci, avec sa cour centrale, a pour prototype la maison antique. Ceux-là gardent le souvenir à la fois de la villa gallo-romaine, moitié ferme, moitié résidence, pourvue d'une cour et de communs, et du château-fort, muni de tours et de fossés.

Au XVIIe siècle les traces de ces fortifications n'ont pas disparu. Certains châteaux tels Aubry-en-Exmes, dans l'Orne, ou Hebertot, dans le Calvados, dressent encore des donjons ; d'autres, Esquelbec ou Gœulzlin, dans le Nord, Cormatin (Saône-et-Loire), Château-Renard (Loiret), Graville (Seine-et-Marne), etc., se flanquent toujours de tours à poivrières. Parfois même ces donjons ou ces tours sont encore garnies à leur partie supérieure de corbeaux, comme si elles voulaient opposer à de possibles agresseurs la défense de ces machicoulis (Nedde dans la Haute-Vienne). De ces donjons ou de ces tours on passe facilement aux tours coiffées de dômes, qui se transforment elles-mêmes en pavillons d'angle ; puis ces pavillons se réduisent peu à peu en de simples avant-corps au ressaut peu saillant.

Les fossés subsistent, non certes pour la défense, Richelieu, ce grand démolisseur de maisons fortes, ne le permettait plus, mais pour la joie des yeux, qui contemplent dans les eaux-mortes ou courantes le double du château. Sur les douves les ponts à balustrades sont les héritiers pacifiques des ponts-levis ; à l'entrée des cours, les portails accueillent le visiteur qu'arrêtaient au même

endroit les portes à tourelles. Mais regardez attentivement, vous verrez que le portail de Pontz en Champagne par Le Muet est formé d'une porte centrale, flanquée de deux petits édifices à dôme, exactement comme aux XIVe ou XVe siècles, la porte s'appuyait sur deux tourelles à poivrières. Les portes de l'enceinte parisienne de 1633 nous montrent la transition. Elles sont aux portes des anciennes murailles ce qu'aux harnois du XVe siècle sont les armures d'apparat du XVIIe : une précaution contre les émeutes toujours possibles, un ornement pour les entrées toujours fêtées.

Le château est précédé d'une cour que flanquent les communs. Peu à peu il éloigne de soi les écuries, les remises, les cuisines, sans parvenir à dissimuler son origine campagnarde. L'hôtel urbain est copié sur le château : tous deux affectent la forme d'un π, dont l'ouverture est barrée par une grille, une galerie, une cour ou des bâtiments peu élevés et dont les extrémités s'ornent de pavillons. Combien de villes françaises d'ailleurs étaient des villes de marché, où l'habitation conservait un caractère semi-champêtre. A Paris les faubourgs enfermaient des « coutures » et s'égayaient toujours de la verdure des jardins. Il n'est donc pas étonnant que Salomon de Brosse, au Luxembourg, ait imité le château de Verneuil et que le palais Cardinal ne soit pas sans ressemblance avec le second château de Versailles, celui de Philibert Le Roy. Châteaux ou hôtels comme au moyen âge, à cause des nécessités du climat et de l'abondance des bois, sont encore couverts de leurs grands toits. Les combles s'éclairent toujours de fenêtres hautes qui rappellent celles du XVe siècle : les frontons y remplacent les gables, les consoles, comme aux façades des églises, s'y substituent aux petits arcs-boutants, mais il est facile de découvrir les éléments de transition : que l'on compare les fenêtres de la partie François Ier du château de Blois avec celles de l'hôtel de ville de La Rochelle ou de l'hôtel Sully par exemple, on verra comment les pinacles y deviennent des pots à feu. Lorsque le toit à la Mansart remplacera les toits à grands rampants, la dimension de ces fenêtres diminuera, mais les éléments ne changeront pas.

Sur leurs façades, les maisons portent des traces du passé : que signifient dans l'architecture de brique ces bandeaux de pierre qui s'alignent à la base et au sommet des fenêtres ? Ils sont un souvenir des poutres où, dans la construction en hourdis, venaient s'encastrer les chassis des baies. Les pignons sont encore fréquents au XVIIe siècle dans tout le Nord et l'Ouest de la France ; pour s'orner parfois de consoles à la manière des façades d'églises, ils n'en sont pas moins les héritiers des pignons du moyen âge. François Mansart lui-même, ce créateur du classicisme, s'est souvenu de cette forme et, à l'hôtel de la Vrillière, a traduit en pierre un mode de la construction en bois : comme aux maisons du moyen âge, l'étage supérieur du pavillon sur le jardin est en encorbellement ; mais l'arc en tiers-point, que décrivaient les aisseliers soutenant le pignon, devient un arc en plein cintre ; les étais de bois se transforment en consoles. La survivance n'en est pas moins évidente.

Au rez-de-chaussée des maisons, on observe souvent des arcades. Elles peuvent parfois avoir été inspirées par les arcades si fréquentes dans l'Italie septentrionale, mais n'oublions pas que chez nous, dès l'époque romane, les maisons comportaient des arcades, que beaucoup de villes françaises, Dinan par exemple, employaient cette forme architecturale comme défense contre la pluie, de même que les villes italiennes y cherchaient un abri contre les ardeurs du soleil. Les arcades de la place des Vosges ne sont pas sans rappeler les cloîtres de nos couvents ou les promenoirs des cités septentrionales. On s'en assurera en examinant le projet de la place de France par Cl. Chatillon. En 1609 cet architecte voulait bâtir une place dont la régularité n'abolissait pas le caractère gothique ; les maisons y portaient des beffrois, étaient flanquées de tourelles en surplomb. Ces tourelles sur trompes ou sur encorbellement ne sont pas un exemple unique. On en voit au château de Repas dans l'Orne en 1615. La trompe reste un des procédés favoris de Fr. Mansart : c'est sur des trompes qu'il projetait de faire reposer une terrasse à Blois ; c'est sur une trompe qu'il appuie la galerie

de l'hôtel de la Vrillière, lorsque la percée de la rue des Bons-Enfants le force à réduire le rez-de-chaussée. En plein XVIIIe siècle, très fréquentes seront encore les maisons situées à l'angle de deux rues qui, pour faciliter le passage en ces voies étroites, sans sacrifier l'espace ou les étages, élèveront sur une trompe une sorte de tour ronde. On en peut voir encore un double exemple au coin de la rue Croix-des-Petits-Champs et da rue La Vrillière.

La décoration elle-même n'oublie pas le passé : à Montpellier, beaucoup d'hôtels sont encore garnis de créneaux ostentatoires, et d'Aviler, en son *Dictionnaire d'architecture* (III, 696), qui est de 1690, parle encore de ces murs crénelés « en manière de dents, comme on en voit aux vieux murs, plutôt pour ornement ou marque d'une maison seigneuriale que pour servir de défense ». A La Rochelle, aux retombées des voûtes de l'hôtel de ville, sont suspendus des pendentifs abondamment décorés comme ceux de l'époque flamboyante.

L'architecture du début du XVIIe siècle s'inspire encore de l'esprit médiéval. Elle obéit plus au désir d'une distribution commode qu'au goût de l'ordonnance esthétique. C'est pourquoi tant de monuments des règnes de Henri IV et Louis XIII sont asymétriques. Fr. Mansart lui-même, qui imposera définitivement chez nous la composition régulière, est accusé par Blondel (manuscrit de la Bibliothèque de l'Institut) de n'avoir pas su, à Blois, construire les cheminées au milieu des pièces et ouvrir les portes en enfilade. On sait combien sont fréquentes dans nos maisons du XVIIe siècle les différences de niveau entre les étages, combien parfois sont naïvement compliqués les moyens de communication. Tous ces traits, que l'on observait au moyen âge, apparaîtront dans les plus grandes demeures jusqu'au début du XVIIIe siècle.

Enfin, à l'époque de Henri IV et de Louis XIII, l'architecture aime encore les formes élancées des temps précédents. C'est seulement vers 1660 que la tendance horizontale l'emportera sur la tendance verticale. Au moyen âge il importait, dans les villes, de gagner en hauteur ce que les enceintes interdisaient de gagner en

largeur, dans les châteaux de dresser contre les agresseurs la surface nue des grands murs et de diminuer le périmètre à défendre. Les temps ont changé ; les habitudes meurent lentement. Il faudra attendre la paix royale, imposée par les Bourbons, pour que les villes s'étendent et que les châteaux ne soient plus que d'accueillantes résidences. Il faudra le goût des commodités chères aux hommes de la Régence pour que les maisons se réduisent à un rez-de-chaussée où toutes les pièces seront de plain-pied. Ce jour-là l'esprit du moyen âge aura disparu : la ligne horizontale l'aura emporté sur la verticale.

L'imagination humaine, qui apparaît si riche à notre orgueil, est en fait assez pauvre. Elle n'abandonne pas les formes qu'elle a découvertes sans en avoir utilisé toutes les possibilités ; lors même qu'elle en trouve de nouvelles, elle garde le regret nostalgique des anciennes. L'esprit, à son insu, utilise les éléments du passé pour ses combinaisons présentes, comme l'Oswald Arving d'Ibsen reproduisait inconsciemment les gestes paternels.

L'EXPANSION DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHITECTURE EN EUROPE AU XVIIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. HENRY LEMONNIER
Membre de l'Institut, professeur honoraire à la Sorbonne et à l'École nationale des Beaux-Arts.

« Le jeudi, dernier jour de décembre 1671, l'Académie royale des architectes du Roy a esté establie par Monseigneur Colbert, surintendant des bâtiments.... Et en présence de mondit Seigneur et de plusieurs personnes de qualité, M. Blondel, professeur royal en mathématiques et en architecture, en a fait l'ouverture par un discours sur l'excellence de l'architecture. » Heureusement Blondel ne se borna pas aux lieux communs que l'on devine ; il indiqua surtout le rôle dévolu à la nouvelle Compagnie. « Sa Majesté a voulu premièrement que les membres s'assemblent, un jour de chaque semaine, pour conférer et se communiquer leurs connaissances. C'est aussi dans cette académie que S. M. a voulu que les règles les plus justes et les plus correctes de l'architecture fussent publiquement enseignées, deux jours de chaque semaine, afin qu'il pût s'y former un séminaire, pour ainsi dire, de jeunes architectes. » Académie et école, ces fonctions se trouvent bien déterminées. Colbert avait laissé aux académiciens le soin d'établir leur programme ; dès le début, ils adoptèrent certaines données, qui restèrent la règle de leurs délibérations : lecture, explication et commentaire des auteurs reconnus comme classiques, — Vitruve, Palladio, Vignole, Philibert de l'Orme, etc., — discussions doctri-

nales sur la technique de la construction et sur l'esthétique architecturale, voilà le résumé sommaire du travail académique. Enseignement des préceptes de l'architecture et des sciences auxiliaires : géométrie, arithmétique, mécanique, perspective, coupe des pierres, voilà l'œuvre de l'École. De Vitruve à nos jours on n'a guère envisagé plus ni moins.

Mais voici un trait particulier qui ajoute au rôle de l'académie un caractère original et explique en partie son influence. Dès le 31 mars 1672, Colbert l'avait consultée sur un détail de la construction de Versailles, et l'on sait qu'en 1678 il lui avait confié le soin de visiter les anciens monuments et les carrières de pierre de Paris et des environs, pour connaître la nature des matériaux et l'utilité de leur emploi. Les municipalités, les corps ecclésiastiques s'adressèrent de même à la Compagnie. Besançon, Saint-Brieuc, Bayeux, MM. de la Sorbonne à propos de l'autel de leur église, la commission du collège Mazarin au sujet du tombeau du cardinal, Louvois pour l'aqueduc de Maintenon, la ville de Moulins pour un pont à construire sur l'Allier.

L'Académie devenait ainsi un corps consultatif-administratif. Il n'est pas étonnant qu'elle ait été confirmée et augmentée en 1699, 1717, 1728 et 1756. En 1672, elle ne comprenait que sept membres. En 1728 et 1756, leur nombre fut porté à trente-deux. Ces augmentations successives, la présence au XVIII[e] siècle d'artistes tels que Robert de Cotte, Boffrand, Jacques-Ange Gabriel, Soufflot, à côté d'autres personnalités notables, lui donnaient une large surface. Son rôle dans l'enseignement dont elle avait le monopole, l'institution des grands prix d'architecture en 1720 et l'envoi des titulaires à Rome étendaient son action et ajoutaient à son prestige.

Or, l'éclat de l'art français pendant le règne de Louis XIV avait éveillé chez presque tous les souverains l'ambition de rivaliser avec les splendeurs de Versailles. On sait combien de peintres, de sculpteurs, d'architectes, presque tous élèves de nos académies,

se mirent au service des rois ou des petits princes allemands. L'architecte Patte les a énumérés pour les années voisines de 1770. Il en compte à peu près trente. Ou bien encore, les étrangers s'adressaient de plus en plus à l'Académie d'architecture, pour ne parler que d'elle. En 1750, les chanoines de Saint-Jean-l'Évangéliste à Liége lui envoient deux projets pour la reconstruction de leur église [1] et sollicitent un avis motivé qu'elle donna très détaillé.

Le moment sembla venu de coordonner ces différents éléments d'influence. Les membres de l'Académie songèrent alors à un certain article 18 des lettres-patentes de 1717, resté si longtemps en carence. Il indiquait, parmi les travaux réservés à la Compagnie, le soin « d'entretenir commerce avec les différents sçavants en architecture et antiquités de bâtiments, soit de Paris ou des provinces du royaume, soit même des pays étrangers, afin d'estre promptement informés de ce qui s'y découvrira ou s'y fera de curieux et d'utile par rapport aux objets qu'elle se doit proposer ». Pour satisfaire à cette partie de son rôle, l'Académie décida de nommer des correspondants ; elle en parla pour la première fois, le 13 novembre 1758, dans sa séance de rentrée, encouragée très fortement par Marigny [2]. Dès le mois de janvier 1759, Tanevot, un de ses membres, écrivait à Jardin, architecte du roi de Danemark, pour l'engager à poser sa candidature, pendant que venaient celle d'autres Français [3], Saint-André, de Jolivet, et celle d'un étranger, Ritter. Mais la Compagnie s'aperçut qu'avant de nommer des correspondants il faudrait peut-être savoir comment et à quelles conditions on les élirait, ce qu'on leur demanderait et ce qu'on leur offrirait. Elle s'informa d'abord des modes adoptés dans les académies des Inscriptions et des Sciences, où l'institution existait, et, après d'assez longues délibérations, elle décida qu'il y avait lieu d'établir trois séries : architectes français travaillant à l'étranger,

1. *Procès-verbaux*, t. VI, p. 195, 198.
2. *Procès-verbaux*, t. VI, p. 334-338.
3. *Procès-verbaux*, t. VII, p. 1-4.

architectes français installés dans les provinces, architectes étrangers. La procédure était la suivante : Présentation par un académicien, rapport de trois commissaires, vote avec une majorité exigible des deux tiers [1].

Elle élut d'abord des architectes français établis à l'étranger et un étranger.

Chambers (William), né en Suède vers 1715, mort en 1796, était venu de bonne heure en Angleterre, où il fut attaché à la Compagnie des Indes, ce qui lui donna l'occasion de deux voyages en Chine. Il en rapporta son ouvrage capital : *Designs of chinese buildings, furnitures and dresses* (1758), qu'il présenta à l'Académie dès le mois de janvier 1759. Il avait, paraît-il, eu Blondel pour premier maître. En 1762, il était architecte du roi d'Angleterre et en pleine réputation.

Jardin (Nicolas-Henri), né en 1720, mort en 1802, avait obtenu le grand prix en 1741. Premier architecte du roi de Danemark, intendant des bâtiments royaux, professeur à l'Académie royale, il avait commencé, en 1755, la construction de l'église de Copenhague, œuvre considérable, dont il avait communiqué les plans et dessins à l'Académie de France en 1756. Il resta en Danemark de 1754 à 1771, y fit de nombreuses constructions civiles, décora des châteaux, etc. [2].

Petitot (Edme-Alexandre), avait obtenu le grand prix en 1745, ce qui lui valut le séjour à Rome de 1746 à 1750. Est-ce là qu'il entra en rapport avec le duc de Parme ? Toujours est-il qu'il devint, en 1760, son premier architecte et exerça les fonctions de professeur à l'Académie ducale. Il décora les salons du château de Colorno, organisa les fêtes célébrées à Parme pour le mariage de l'Infant en 1769. Il en a publié la description dans un ouvrage somptueusement illustré.

La Guêpière (Philippe de), fils très probablement de Jacques,

1. *Procès-verbaux*, t. VII, p. 48-49.
2. *Procès-verbaux*, t. VI, p. 250-256, 355-357. — Il ne faut pas confondre avec lui son frère (Louis-Henri), qui a fort peu marqué.

membre de l'Académie d'architecture, mort en 1734, exerça pendant longtemps les importantes fonctions de premier architecte, directeur et ordonnateur général des bâtiments et jardins de S. A. S. le duc de Wurtemberg, Christian-Charles-Eugène, un de ces grands bâtisseurs qui continuaient à prendre Louis XIV pour modèle ; il poursuivit la construction du château de Stuttgart, œuvre considérable avec palais, théâtre, écuries, jardins, etc. Il publia en 1765 le *Recueil d'esquisses d'architecture représentant plusieurs monuments de composition, dont partie sont construits par le s^r de La Guêpière* [1]. En 1764, il avait communiqué à l'Académie le projet d'une salle de théâtre, bal, concerts et festins, où elle trouva du « génie » (sans doute au sens latin du mot). Il fit partie des académies de Rome, Augsbourg, Berlin.

Pigage (Nicolas), né en 1720, mort en 1796 à Mannheim, était Lorrain. Élève de l'Académie de Paris, il n'obtint qu'un deuxième prix en 1746, et, pourtant, il eut l'honneur d'être appelé, dès 1748, auprès de l'Électeur palatin, pour qui il construisit le manège du château de Mannheim, le château de Benrath près de Dusseldorf, en 1780, etc. Il dessina les jardins de Schwetzingen (au Sud de Heidelberg), y édifia un théâtre, une orangerie, des temples à l'antique. Il a publié *La Galerie électorale de tableaux de Dusseldorf* (Bâle, 1778) [2].

Le nombre des correspondants s'augmenta peu à peu dans le cadre que l'Académie avait établi et suivant les séries qu'elle avait constituées.

Et ce ne fut pas de sa part l'œuvre d'un moment. A plusieurs reprises, en 1769, 1774, elle entreprit de resserrer les liens avec ses correspondants. En dehors des Français, quelques étrangers, Chambers, Ritter, vinrent à ses séances ou lui envoyèrent des communications. Le 21 mars 1768, c'est Valin de La Mothe, archi-

1. Il en avait présenté les dessins à l'Académie en 1758. *(Procès-verbaux*, t. VII, p. 325-326. Cf. t. VII, p. 176-177).
2. Sur ces artistes, voir L. Réau, *L'Art français sur le Rhin au* XVIIIe *siècle*, 1923, et *L'Art russe*, t. II, 1923.

tecte de la Czarine [1], qui est élu ; le 22 janvier 1769, Ritter, architecte de la République de Berne ; le 10 avril de la même année, Temanza, architecte de la République de Venise ; plus tard, le 5 août 1771, le baron de Cronstedt, directeur des bâtiments royaux en Suède ; plus tard encore, en 1773, Hötzendorf d'Homberg, directeur de l'Académie de Vienne, et, en 1778, Tagliafichi, architecte gênois [2]. Valin de La Mothe, né en 1729 avait été admis comme élève externe à l'Académie de France à Rome, entre 1751 et 1752, sans avoir obtenu le grand prix ; il avait passé au service de la Russie en 1759 ; il devint professeur d'architecture à l'Académie impériale, construisit un grand nombre de monuments, rentra en France en 1776, et mourut en 1800.

Ritter (Erasmus), né en 1726, mort en 1805, mériterait une étude particulière ; il attendit longtemps son élection, car Blondel, Perronet et Soufflot l'avaient présenté en 1759 et il ne fut nommé que dix ans après. Il y aurait eu cependant quelque intérêt pour l'Académie à se l'agréger plus tôt. Habile praticien et aussi archéologue, ayant construit à Dresde en même temps qu'à Berne, il apportait une note d'art particulière. C'est ainsi qu'en 1768 il publia un *Mémoire abrégé et Recueil de quelques antiquités de la Suisse.*

C'est avec la Russie que notre Académie a entretenu au XVIIIe siècle les relations les plus étroites. On sait quel prix Catherine II attacha, dès son avènement au trône, en 1762, à s'assurer le concours, on peut dire les sympathies, des écrivains français les plus notables. Elle fut en commerce de lettres avec Voltaire ; elle proposa à d'Alembert de se charger de l'éducation du futur empereur Paul Ier ; elle acheta la bibliothèque de Diderot qu'elle avait un moment attiré à sa cour ; l'astronome Delisle († 1768) professa à Saint-Pétersbourg. Les grands seigneurs moscovites n'étaient pas en reste de coquetterie avec la France. Le prince Galitzin, ambas-

1. Hautecœur, *L'architecture classique en Russie*, 1912.
2. Il s'agit sans doute de Tagliafichi (André) qui, d'après Lami, travaillait encore en 1804.

sadeur à Paris, affectait autant de goût pour les choses de l'esprit que de luxe et de somptuosité.

Le 25 novembre 1765, le prince Galitzin remit à Camus, secrétaire de l'Académie, un « paquet » envoyé par le général Betski, président de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Ouvert en présence des membres de la Compagnie, on y trouva une médaille d'argent représentant l'impératrice, avec, au revers, un socle chargé d'un chapiteau de colonne, de pinceaux, d'une palette et d'un buste symbolisant la sculpture, puis un jeton commémoratif et un exemplaire des statuts de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg et du collège d'éducation annexe. Une lettre, signée du secrétaire perpétuel de l'Académie, exposait que la Compagnie avait le désir d'entretenir avec l'Académie de France « une correspondance d'estime réciproque ». Camus répondit en janvier 1766. Après les remerciements et les compliments protocolaires, il se félicitait au nom de ses confrères de la correspondance qui allait s'établir et qui devait profiter à l'avancement de l'art, et il affirmait qu'ils se feraient toujours un devoir de répondre avec la plus grande régularité aux communications venues de Saint-Pétersbourg [1]. Les relations, en effet, demeurèrent assez actives : envoi d'élèves de l'Académie russe, visites, correspondance.

Le 10 juillet 1769, l'Académie de Saint-Pétersbourg adressa à la Compagnie un brevet d'associé libre honoraire, en la priant de désigner celui de ses membres qui serait appelé à la représenter. Gabriel fut élu à l'unanimité. Sedaine, en notifiant le vote, manifesta le regret que la constitution de l'Académie ne permît d'offrir en retour qu'une place : « celle que l'académie de Saint-Pétersbourg occupe toujours dans nos vœux ». Louis XIV, ajoutait-il assez naïvement, n'avait pu prévoir au moment de la création « la fondation de Saint-Pétersbourg et l'établissement de votre académie impériale ».

1. *Procès-verbaux*, t. VII, p. 237, 268, 269, et, pour la nomination de Gabriel, t. VIII, p. 63-66.

Pour resserrer encore plus son union avec ses correspondants, l'Académie rédigea, le 24 juillet 1769, un programme de la collaboration qu'elle attendait d'eux ; il présente aujourd'hui encore un intérêt au moins historique, puisque l'archéologie, telle que nous l'entendons, y a place [1].

La Compagnie demande à ses correspondants de lui faire part des constructions qu'ils exécutent ; de lui communiquer les dessins d'édifices remarquables de la région et les observations qu'ils ont pu faire sur la variété des constructions et leurs rapports avec le climat ; de lui envoyer des dessins de monuments anciens (voilà l'archéologie), auxquels ils ajouteront les inscriptions relevées, les notices historiques ; de lui faire connaître les ouvrages publiés récemment chez eux sur les arts ; de lui faire part des découvertes sur les sciences ou les lettres ; de l'informer de tout ce qu'ils ont pu apprendre sur les diverses couches de terrains « dont est composée la première enveloppe de la terre », ce qui importe à l'architecture à propos des fondations.

« Ces mémoires pourront être publiés un jour » (ils ne le furent pas, peut-être parce qu'il n'en vint pas).

Malgré tout, les correspondants n'avaient avec le corps académique que des relations assez vagues et abandonnées à peu près à leur initiative. De là vint l'idée de leur donner un commissaire français choisi dans l'Académie : « qu'il fût nommé un académicien à qui il (l'architecte étranger) pût s'adresser et qui se chargerait de la présentation de ses travaux et des réponses qui lui seroient faites, soit qu'il eût besoin de l'approbation ou des conseils de l'académie... cela donnerait à sa correspondance plus de facilité ». Ces commissaires ne furent nommés que dans la séance du 18 décembre 1775.

Le 15 janvier 1776, Valin de La Mothe lui envoya une importante collection de marbres, pierres, pierres précieuses des environs de Saint-Pétersbourg, de Finlande, de Sibérie.

1. *Procès-verbaux*, t. VIII, p. 52-54.

On pourrait dire que rien ne manifeste autant le prestige de la Compagnie à l'étranger que la consultation qui lui fut demandée, en 1770, par le clergé de la cathédrale de Mayence, dont la tour centrale avait été détruite par le feu. Il s'agissait de la rétablir, et l'architecte mayençais Neumann fils proposait de la refaire en pierre. N'était-ce pas dangereux, n'était-il pas préférable d'employer le bois ? Telle était la question posée. Cinq commissaires furent nommés, et leur rapport très étendu, très consciencieux, très curieux à tous égards, fut enregistré dans les procès-verbaux. Ils jugeaient, approuvés par l'Académie, que seule une flèche en bois offrait des garanties. On doit ajouter que l'événement leur donna tort, car Neumann réussit à faire adopter le clocher en pierre, qui résista.

Le 28 janvier 1770, Soufflot présentait le dessin du porche de l'église Saint-Pierre à Genève, construit en 1749. L'Académie trouvait cette construction « si intéressante » qu'elle lui demandait de faire faire une copie du dessin et d'y joindre un mémoire. L'auteur de ce portique, construit dans le style corinthien et si admiré à ce titre, était le comte Alfieri.

En avril 1770, Soufflot revenait encore une fois sur l'église Saint-Augustin de Plaisance [1] pour faire apprécier la hardiesse et la légèreté de la construction ; et c'était bien autre chose quand il présentait les plans, coupes, profils et élévation du dôme de San Carlo al Corso, à Rome, et que l'Académie observait avec étonnement les « parties portées plus considérables que les parties portantes » et l'art avec lequel ce dôme de huit toises de diamètre sur vingt de haut avait été édifié (7 mai 1770), ou bien quand il parlait de la tour pyramidale de Sainte-Marie-des-Arcs à Londres, « dont les cent vingt pieds de haut portaient sur des arcades ou des encorbellements au lieu de panaches, avec un couronnement de quarante-cinq pieds, sur un mur de dix pouces d'épaisseur, entouré de colonnes servant d'arcs-boutants ».

Dans le même temps, l'Académie étendait de plus en plus l'ho-

1. Cf. *Procès-verbaux*, t. VII, p. XXXVIII.

rizon de ses recherches personnelles et de ses travaux, et participait à cet esprit de cosmopolitisme, qui est un des traits remarquables de la fin du XVIIIe siècle, avant la Révolution française.

En janvier 1769, elle profite de la présence de ses correspondants La Guêpière et Jardin pour leur demander des renseignements sur les modes de construction en Allemagne et au Danemark. En juillet 1771, elle s'intéresse, et très vivement, à la construction de deux ponts en bois, l'un à Schaffouse en 1758, l'autre à Wettingen, sur la Limmat, près de Zurich, œuvre célèbre d'un charpentier du canton d'Appenzell. La même année, le comte de Cronstdet lui parle de l'architecture en Suède.

Et, à propos de quelques-unes de ces communications, l'Académie osait réhabiliter le gothique, au moins dans sa technique.

Ainsi, expansion de l'Académie par l'extension de son influence au dehors, par ses rapports presque hégémoniques avec des architectes étrangers, mais aussi par sa curiosité qui s'élargit, par son esprit qui s'ouvre à la connaissance du présent et du passé en dehors de France : voilà le tableau d'une partie — d'une partie seulement — de son activité pendant vingt années environ. Et cette activité se trouve bien en harmonie avec les tendances des esprits, dans cet heureux temps où tant de généreuses intelligences aspiraient à la communion des idées et à la communauté des efforts. Temps où Stanhope, Galvani, Goldoni, Gluck venaient en France, pendant que Diderot, Falconet, Ségur allaient en Russie, que Ferney devenait avec Voltaire une capitale de la pensée, que l'on faisait connaissance avec Shakespeare et qu'on allait connaître les premières œuvres de Gœthe. Différence profonde avec le XVIIe siècle, si particulariste en France comme ailleurs, différence aussi, et si heureuse, avec le temps qui va suivre, par la liberté qui règne dans les intelligences s'ouvrant à l'admiration de l'antiquité, sans que les théoriciens et les pédagogues en aient encore imposé le joug rigide.

L'ART FRANÇAIS SUR LE RHIN AU XVIIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. LOUIS RÉAU

L'art français a rayonné en Allemagne, depuis ses origines jusqu'à nos jours, avec une remarquable continuité, mais avec une intensité variable. Les deux époques, qui marquent l'apogée de son influence, sont, au moyen âge, le XIIIe siècle, dans les temps modernes, le XVIIIe.

La légende romantique, d'après laquelle l'architecture gothique serait une création du génie germanique, n'est plus défendue aujourd'hui par personne, même en Allemagne. S'il est un fait scientifiquement établi, c'est que les premières églises de ce style qu'on a si improprement appelé *gothique*, ont été construites en France, et que les cathédrales allemandes de Bamberg, de Fribourg-en-Brisgau, de Cologne, loin d'être des prototypes, sont au contraire des répliques de nos cathédrales françaises de Laon, de Senlis et d'Amiens.

L'emprise de l'art français du XVIIIe siècle sur l'Allemagne n'est pas moins évidente. Mais l'évidence a quelquefois besoin d'être démontrée, et c'est ce qu'on a trop négligé de faire jusqu'à présent. On sait grosso modo qu'à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes quelques-uns de nos meilleurs artistes se réfugièrent chez leurs coreligionnaires de l'Allemagne du Nord et notamment à Berlin, que Frédéric II avait un faible pour les *Fêtes galantes* de Watteau, que le duc de Saxe-Gotha entretenait des relations

amicales avec Houdon ; mais aucun historien n'a encore tracé un tableau complet et détaillé de l'expansion de l'art français du XVIIIe siècle en Allemagne.

Nous voudrions essayer de combler, au moins partiellement, cette lacune en apportant quelques indications précises sur la pénétration de l'art français en Rhénanie [1]. De tous les pays de langue allemande, les pays rhénans sont ceux qui, grâce à leur situation géographique intermédiaire entre les deux nations, ont constitué de tout temps la zone la plus perméable à l'influence française. Établie en Alsace depuis Louis XIV, la France rayonnait de Strasbourg sur toute la vallée du Rhin. Les quatre Électeurs rhénans étaient ses clients et ses vassaux.

Comme l'art français s'est propagé le long du Rhin, non par voie de conquêtes progressives, mais par une sorte d'infiltration continue, une étude basée sur l'ordre chronologique serait forcément confuse. C'est pourquoi nous adopterons de préférence un ordre *topographique*, en partant de l'Alsace française et en descendant le cours du Rhin depuis Strasbourg jusqu'à Cologne. A la différence de l'*art bourgeois* du XVe siècle, l'art allemand du XVIIIe siècle est un *art de cour* : il s'ensuit que l'activité artistique du pays dépend étroitement des divisions politiques et que ses principaux foyers sont les résidences des princes souverains. Le long de la « Rue des Prêtres » se succèdent, après l'Électeur palatin qui réside à Mannheim, trois Électeurs ecclésiastiques : l'Électeur de Mayence, l'Électeur de Trèves, qui réside à Coblence, et l'Électeur de Cologne, qui réside à Bonn.

La carte politique et artistique de la Rhénanie présente donc, entre la Suisse et la Hollande, cinq grandes divisions :

1° L'Alsace ; 2° L'Électorat palatin ; 3° L'Électorat de Mayence ; 4° L'Électorat de Trèves ; 5° l'Électorat de Cologne.

C'est dans cet ordre que nous allons passer en revue les princi-

1. Nous nous permettons de renvoyer pour plus de détails à l'ouvrage que nous avons publié depuis, sous le titre : *L'art français sur le Rhin au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 1922.

paux monuments qui attestent sur le Rhin l'hégémonie de l'art français.

I. ALSACE. — Les plus puissants initiateurs du goût français en Alsace furent les quatre cardinaux de Rohan qui occupèrent le siège épiscopal de Strasbourg depuis 1704 jusqu'à la Révoluion. Le prédécesseur des Rohan, le cardinal Égon de Furstenberg, s'était déjà fait bâtir à la fin du XVIIe siècle par l'architecte français Delamaire un magnifique château dans sa résidence d'été de Saverne. Le cardinal Armand-Gaston de Rohan-Soubise y fit exécuter d'importants agrandissements et embellissements par Carbonnel et Le Chevalier sur les plans de Robert de Cotte. Détruit par un incendie en 1779, le château de Saverne fut reconstruit à la veille de la Révolution par Salins de Montfort. Transformé en caserne,il n'a gardé de son ancienne splendeur que la majestueuse façade donnant sur le jardin, avec son grandiose péristyle soutenu par des colonnes corinthiennes.

C'est également à Robert de Cotte, qui avait succédé à Jules-Hardouin Mansart dans la charge de premier architecte du Roi, que le cardinal de Rohan demanda les plans du nouveau palais épiscopal qu'il voulait se faire construire à Strasbourg, au pied de la cathédrale. Contrairement à ce que prétend le professeur allemand Dehio [1], Robert de Cotte est certainement l'auteur des plans du *Palais Rohan*. Il ne vint pas lui-même à Strasbourg, mais il resta en contact permanent avec ses élèves : Le Chevalier et Massol, chargés de l'exécution de ses projets. Les savants d'outre-Rhin sont d'ailleurs bien obligés de reconnaître que le palais épiscopal de Strasbourg n'est pas un château à l'allemande, mais un hôtel parisien du Marais ou du faubourg Saint-Germain transporté sur les bords de l'Ill. Le corps de logis est séparé de la place de la cathédrale par une vaste cour d'honneur. La distribution du *grand appartement*, qui comprend la salle du Synode, la salle

1. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, IV.

des Évêques, la chambre du Dais, la salle d'assemblée et une bibliothèque, est un chef-d'œuvre de convenance et de clarté.

La décoration plastique n'est pas indigne de l'architecture : elle est due en grande partie au génial Robert Le Lorrain, sculpteur attitré des Rohan, qui décora la porte des écuries de l'hôtel de Rohan de Paris du pittoresque haut-relief des *Chevaux du Soleil.*

Outre le palais épiscopal, Strasbourg s'est enrichi, sous le règne de Louis XV, d'un grand nombre de beaux hôtels qui sont dus vraisemblablement aux élèves de R. de Cotte et de Boffrand, mais sur l'histoire desquels nous sommes fort mal renseignés. Il se peut que le plus beau de ces hôtels, celui du duc de Deux-Ponts, soit l'œuvre de l'architecte Patte, élève de Boffrand qui décora l'hôtel de Deux-Ponts à Paris et qui nous est surtout connu par ses écrits : *Les Monuments à la gloire de Louis XV* et la continuation du *Cours d'architecture* de J.-F. Blondel.

C'est Blondel que le duc de Choiseul désigna en 1767 au Magistrat de Strasbourg pour lever un plan exact de la ville et tracer un plan général d'aménagement et d'embellissement qui comprenait une Place d'Armes (Place Kléber) et une Place Royale (Place Gutenberg) avec la statue du Roi et la construction de nombreux édifices : un Sénat, une salle de spectacle, des marchés, des halles, des casernes. Blondel s'était efforcé de « concilier les idées de grandeur puisées à Versailles et celles d'économie qui lui furent recommandées à Strasbourg ». Ses plans furent approuvés, mais non exécutés. Tandis que Metz se transformait effectivement sous sa direction en une ville Louis XV, Strasbourg garda son aspect médiéval et archaïque.

L'architecture française rayonne également dans le Haut-Rhin, qui était en relations étroites avec la Franche-Comté. La célèbre abbaye bénédictine de Murbach dépendait de l'archevêché de Besançon. C'est pourquoi, lorsque l'abbaye fut transférée en 1759 à Guebwiller, le prince-abbé demanda à l'architecte bisontin Beuque les plans de la nouvelle église Notre-Dame (aujourd'hui église paroissiale). La façade à deux ordres de colonnes de cette

église qui est un des meilleurs spécimens du style rococo en Alsace, dérive manifestement de Sainte-Madeleine de Besançon.

II. Électorat palatin. — La pénétration de l'art français dans le Palatinat rhénan remonte au début du xviie siècle. Le célèbre *Hortus palatinus*, tracé autour du château de Heidelberg sous l'Électeur palatin Frédéric V en 1620, était l'œuvre de l'architecte-jardinier Salomon de Caus. Ses parterres de broderie aux dessins ingénieux et parfois tarabiscotés, avec leur parure de statues, de fontaines, de grottes rustiques, représentaient à cette époque l'idéal du jardin français.

Au xviiie siècle, après les dévastations de la guerre du Palatinat, la capitale de l'Électorat est transférée de Heidelberg à Mannheim, au confluent du Neckar et du Rhin. La ville de Mannheim, détruite par l'incendie de 1696, fut reconstruite par des architectes français. L'énorme château électoral, commencé par Jean-Clément Froimont, fut achevé par le Lorrain Nicolas de Pigage, élève de l'Académie de Paris, nommé en 1748 directeur général des Bâtiments et Jardins de S. A. l'Électeur palatin Charles-Théodore. En cette qualité, il traça les fameux jardins de Schwetzingen, à mi-chemin entre Mannheim et Heidelberg, nouvel *Hortus palatinus* dans le goût du xviiie siècle.

A Dusseldorf, seconde résidence de l'Électeur palatin, célèbre par sa fameuse galerie de peinture aujourd'hui transportée à Munich, Nicolas de Pigage bâtit, en 1780, les nouvelles écuries du château. C'est à lui qu'on doit le délicieux petit pavillon de Benrath, d'extérieur très simple, mais d'une grâce exquise de proportions.

Parmi les princes allemands alliés à la famille des Électeurs palatins, l'un des plus francisés était le duc de Deux-Ponts, qui possédait des hôtels à Paris et à Strasbourg. Son architecte en titre était Pierre Patte. Il employait de préférence les sculpteurs et les décorateurs français, notamment Monnot et Dugourc.

Un autre principicule mi-allemand mi-français qui possédait des domaines dans cette région était le prince de Salm-Kyrburg.

C'est à Antoine, l'architecte de la Monnaie, qu'il demanda les plans de son château de Kirn, près de Kreuznach. Pour son hôtel de Paris, l'ancien hôtel de Salm, devenu depuis le Palais de la Légion d'Honneur, il s'adressa à Rousseau, qui eut, grâce à lui, l'occasion de construire un des plus charmants chefs-d'œuvre de la fin du XVIII[e] siècle.

III. Électorat de Mayence. — Dans les trois Électorats ecclésiastiques, le prestige de l'art français n'était pas moindre. On peut dire que, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à la Révolution, aucune grande construction n'y a été entreprise sans le concours des architectes français ou l'approbation de l'Académie royale d'architecture.

Le nom même que l'Électeur de Mayence donne à son jardin de plaisance, situé en amphithéâtre le long du Rhin en face du confluent du Main, est très caractéristique. La distribution des pavillons de *La Favorite* était à peu près la même que celle de Marly [1]. Une des fontaines avait été dessinée par Boffrand [2].

Lorsqu'après l'incendie de 1767 le Chapitre voulut entreprendre la réfection du clocher en charpente de la cathédrale de Mayence, il demanda à l'Académie d'architecture de Paris, considérée comme la plus haute autorité en la matière, de bien vouloir examiner les plans soumis par François-Ignace-Michel Neumann, fils du célèbre architecte de la Résidence de Wurtzbourg. L'Académie nomma une commission composée de six membres qui exprimèrent certaines inquiétudes sur la solidité des fondations, formulèrent des réserves sur l'emploi des tirants de fer et conclurent qu'il était plus prudent de reconstruire le clocher en charpente et non en pierre. Malgré cet avis motivé, Neumann se porta garant de la solidité de son clocher et réussit à convaincre le Chapitre qui approuva son projet [3]. Dans son résumé de l'histoire de la cathé-

1. Lerouge, *Septième cahier des Jardins anglo-chinois*, 1779.
2. Desallier d'Argenville, *Vies des fameux architectes*.
3. P. Schneider, *Der Dom zu Mainz*, Berlin, 1886.

drale, il est singulier que M. Dehio ne dise pas un mot de cette consultation de l'Académie d'architecture de Paris, qui montre bien l'autorité dont jouissait alors la Compagnie en pays rhénan.

A la fin du XVIIIe siècle, c'est l'architecte français Mangin qui, après avoir construit, près de Trèves, le joli château de Mon aise, introduit à Mayence le style classique de Gabriel. Sa Grand' Prévôté, très admirée par Gœthe, a malheureusement été détruite en 1793.

A Francfort, près de Mayence, l'architecture française est encore aujourd'hui représentée par un monument fort intéressant : l'*hôtel de Tour et Taxis*, construit vers 1730 par Hauberat sur les plans de R. de Cotte.

IV. ÉLECTORAT DE TRÈVES. — Fils de l'Électeur de Saxe et roi de Pologne Frédéric-Auguste III, l'Électeur de Trèves, Clément-Wenceslas, était frère de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe et, par conséquent, oncle du roi Louis XVI. Ces alliances de famille, jointes au prestige de notre art, expliquent qu'il se soit adressé de préférence à un architecte français pour construire le nouveau palais électoral de Coblence.

La résidence des Électeurs de Trèves se trouvait anciennement sur la rive droite du Rhin, au pied de la forteresse d'Ehrenbreitstein ; mais les crues du fleuve, qui interceptaient parfois les communications avec la ville, rendaient cette situation incommode. C'est pourquoi Clément-Wenceslas décida de se faire bâtir sur la rive gauche un nouveau palais qui devait porter le nom de Clemensburg.

On lui recommanda un certain Michel d'Ixnard de Nîmes, élève de J.-F. Blondel et de Servandoni, qui s'était fixé depuis longtemps en Allemagne où il avait construit notamment l'abbaye bénédictine de Saint-Blaise dans la Forêt-Noire. D'Ixnard élabora un plan grandiose qui comportait un corps de logis surmonté d'une coupole, relié à la ville par une magnifique cour d'honneur entourée de portiques en hémicycle. Les travaux étaient déjà assez avancés,

lorsque l'Électeur s'aperçut que les devis de son architecte outrepassaient considérablement ses ressources, et il demanda à l'Académie d'architecture de Paris de bien vouloir reviser des plans adoptés avec trop de précipitation.

Le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, consentit à déléguer à Coblence Peyre le jeune, dont il garantissait les talents et la probité. En supprimant des ailes inutiles et en remaniant les distributions, Peyre trouva moyen d'économiser la moitié des dépenses engagées. Il fut nommé, à la place de d'Ixnard, architecte en titre de Son Altesse Royale et Électorale, et, de 1779 à 1786, il vint régulièrement tous les ans à Coblence pour diriger les travaux. Le palais était à peine achevé lorsque la Révolution éclata. Ce petit Versailles de style Louis XVI enchanta les émigrés français, qui ne s'y trouvaient nullement dépaysés. Le prince de Condé note dans son Journal d'Émigration : « C'est un château superbe, dans le grand genre et meublé avec le dernier goût ».

L'œuvre de Peyre a pour l'histoire de l'architecture en Allemagne une importance capitale : car le Palais Électoral de Coblence est le premier édifice *de style classique* construit sur les bords du Rhin.

V. ÉLECTORAT DE COLOGNE. — L'étude de l'expansion de l'art français dans l'Électorat de Cologne nous ramène aux premières années du XVIII[e] siècle, sous le règne de Louis XIV. L'Électeur Joseph-Clément, qui implanta l'art français dans ses domaines, était, en effet, un contemporain et un fidèle allié du Grand Roi. Cette fidélité lui valut d'ailleurs un exil de douze ans pendant l'interminable guerre de Succession d'Espagne. Chassé de ses États en 1701, il se réfugia dans le Nord de la France, à Lille et à Valenciennes, et il ne put réintégrer sa résidence de Bonn qu'en 1714, à la faveur du traité de Rastadt.

Ébloui par les magnificences de la cour de Louis XIV, il se consolait de sa déchéance momentanée en esquissant des projets grandioses de transformation de son château de Bonn où il espérait bien rentrer un jour avec l'aide de son puissant allié. Dès 1704,

il s'aboucha avec le célèbre architecte Robert de Cotte, et, jusqu'en 1720, il entretint avec lui une active correspondance, qui est conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale[1].

Dans ces lettres, reparaît à chaque instant le désir de copier sur les bords du Rhin les merveilles admirées à Paris et à Versailles. « Je souhaiterais fort, écrit l'Électeur, que ma Galerie eût la même largeur que celle des Thuilleries où sont les plans des villes et forteresses conquises par Sa Majesté Très Chrétienne. » Ailleurs, il recommande instamment que ses appartements intimes soient décorés « comme étaient les appartements de feu M. le dauphin à Meudon ».

De Cotte était beaucoup trop occupé pour venir conduire sur place les bâtiments de l'Électeur de Cologne : il ne semble pas qu'il soit jamais venu à Bonn. Mais il y délègue ses lieutenants : Benoît de Fortier, puis Guillaume Hauberat, qui travaillent sur ses plans et ne font rien sans le consulter. C'est lui qui est chargé en outre de recruter à Paris toute la main-d'œuvre nécessaire, d'engager les menuisiers, les doreurs, les serruriers. Bref, il est à distance le véritable maître de l'œuvre.

Afin de faciliter sa besogne, l'Électeur décide en 1715 que toutes les mesures lui seront envoyées en pieds de France. « Pour éviter tout embarras, j'ay ordonné à tous les ouvriers qui travaillent à mes bâtimens de ne se servir dorénavant dans tous leurs ouvrages que du pied de France et pour cet effet j'ay fait attacher à la porte de mon palais une verge de fer longue d'une toise pour qu'ils se règlent là-dessus. »

Le grand architecte-décorateur Gilles-Marie Oppenord, directeur général des Bâtiments et Jardins de Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent du Royaume, fut également mis à contribution par l'Électeur de Cologne, qui avait sans doute admiré à Paris ses décorations du Palais Royal. Dans le recueil de ses Œuvres, gravées par Huquier, on trouve quatre projets conçus

1. Nous l'avons publiée presque in-extenso dans notre ouvrage déjà cité : *L'art français sur le Rhin au* XVIIIe *siècle.*

pour le palais de Bonn et les archives de Dusseldorf possèdent le devis détaillé d'un *Corps de logis portatif*, sorte de maison roulante en bois qu'Oppenord était chargé de faire exécuter à Paris pour permettre à l'Électeur vieilli et valétudinaire de voyager sans fatigue.

Après la mort de Joseph-Clément en 1723, tout le chantier français de Bonn se dispersa. Mais le nouvel Électeur, Clément-Auguste, continua les traditions de faste de son oncle. La grande entreprise architecturale de son époque, le *château de Brühl*, chef-d'œuvre du style rococo en pays rhénan, est, dans sa conception comme dans son exécution, une œuvre presque entièrement française. Les premiers plans avaient été demandés en 1715 à Robert de Cotte ; la construction fut dirigée à partir de 1725 par Michel Leveilly, architecte de l'Hôtel de Ville de Bonn, et continuée par Étienne Dupuis ; le parc fut dessiné par Girard, élève de Le Nôtre. Quant au pavillon de chasse de *Falkenlust* dans le parc de Brühl, on sait qu'il a été exécuté sur les dessins du fameux Cuvilliés.

La prédominance du goût français se révèle encore à d'autres indices. Pour les fêtes du couronnement de son frère, l'empereur Charles-Albert de Bavière, c'est à Lyon que l'Électeur Clément-Auguste fit tisser en 1742 la célèbre *Chapelle Clémentine*. En 1749, c'est à l'orfèvre parisien Roettiers qu'il commande un magnifique surtout de table en argent, représentant une chasse au cerf. Sa galerie de tableaux, dispersée après sa mort en 1764, contenait un grand nombre d'œuvres remarquables de l'École française.

Cette tradition se perpétue jusqu'à la Révolution et même au delà. En 1786, l'Électeur Maximilien demande à Peyre un projet pour la chapelle du palais de Bonn, qui avait été incendié en 1777.

Tous ces faits nous autorisent à conclure avec l'historien allemand Renard, dont le témoignage n'est pas suspect, que l'Électorat de Cologne a été pendant tout le XVIIIe siècle une colonie de l'art français. « Bonn, écrit-il, war damals eine Kolonie französischer Künstler. »

Nous pouvons même élargir et généraliser cette conclusion. Ce que Renard dit de l'Électorat de Cologne, s'applique à toute l'Allemagne rhénane — et même transrhénane. Au XVIIIe siècle, l'art français domine partout sur les bords du Rhin : il triomphe depuis Strasbourg jusqu'à Cologne, à Mannheim comme à Mayence, à Coblence comme à Bonn. C'est là un fait proclamé par tant de documents et de monuments qu'aucune argutie ne peut le mettre en doute.

Cependant, certains historiens allemands, dont cette vérité offusque l'amour-propre national, objectent que l'influence française en Rhénanie est restée très superficielle : l'art étranger patronné par les Électeurs rhénans n'a jamais été, d'après eux, qu'un art officiel et précaire, sans racines dans le pays. Malheureusement, ils seraient bien en peine de montrer à côté de cet art *officiel* les vestiges d'un art *populaire.* En réalité, la Rhénanie du XVIIIe siècle n'a pas connu d'autre art que l'art français, et les constructions privées ne sont que des réductions plus ou moins mesquines, des imitations plus ou moins grossières des palais électoraux construits, décorés, meublés par des artistes parisiens. En outre, cette influence n'a pas été si éphémère qu'on veut bien le dire. Elle survit à la Révolution et aux Électeurs. Même après l'annexion des pays rhénans par la Prusse, consécutive aux désastreux traités de 1815, la Rhénanie prussianisée continue à regarder vers la France. L'architecte Gau qui construisit Sainte-Clotilde, Hittorf qui construisit l'église Saint-Vincent-de-Paul et remania la place de la Concorde, étaient des Colonais naturalisés Français.

Sans prétendre « dégermaniser » la Rhénanie, il est permis de rappeler que les relations artistiques les plus étroites ont existé de tout temps entre la France et les pays rhénans, et de souhaiter que, dans l'intérêt des deux nations voisines, on s'attache à renouer ces traditions séculaires. La Rhénanie remplira ainsi son rôle naturel qui est d'être un pont jeté entre deux grandes civilisations.

LA « MITRE » DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG

PROJETS DE RECONSTRUCTION CONSÉCUTIFS A L'INCENDIE DE 1759

COMMUNICATION DE M. GEORGES DELAHACHE

Depuis la fin du XIVe siècle, — exactement depuis 1384, — la coupole du chœur de la cathédrale de Strasbourg était couronnée par une toiture à huit tympans, à laquelle sa forme avait valu le nom de *mitre* ou de *bonnet d'évêque* (fig. 1). Le vendredi 27 juillet 1759, vers une heure et demie de l'après-midi, « pendant un temps doux et serein », écrit un contemporain, Grandidier, le tonnerre tomba sur la cathédrale : « le coup n'était pas fort, semblable à celui de « l'explosion d'un pistolet : mais un globe de feu, comme un tour- « billon de soufre, s'élança sur le grand toit de plomb, qui couvrait « la nef..., mit le feu à la charpente..., tout le toit..., depuis la « tour qui renferme les cloches exclusivement, jusqu'à la tour « octogone nommée la mitre qui couvre le grand-autel, fut con- « sumé par les flammes. Vers les trois heures, le feu attaqua cette « dernière tour : une des huit pyramides de pierre, calcinée par la « force ardente du feu, tomba sur la grande salle méridionale, où « l'on conserve le trésor de l'église.... Une autre pyramide, dont « les pierres étaient également rougies et échauffées par le feu et

« le plomb fondu, tomba pendant la nuit entre onze heures et « minuit sur le premier arc de la voûte.... On fut obligé de mettre « des soutiens sous les six autres pyramides, qui menacèrent aussi « de tomber : et comme les pierres étaient calcinées, on fut obligé « depuis de les abattre. »

M. Henry Lemonnier a trouvé dans les procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture et se propose de publier prochainement les délibérations relatives aux projets de reconstruction qui s'ensuivirent. Les Archives de la ville de Strasbourg contiennent, d'autre part, un certain nombre de documents relatifs aux mêmes projets, — documents qui confirment ou « recoupent » les premiers et dont l'examen offre peut-être quelque intérêt.

Au mois de novembre qui suivit l'incendie, « huit des plus expé- « rimentés maîtres maçons et charpentiers à ce nommés par le « Magistrat — (c'est-à-dire la Municipalité) — de la ville de Stras- « bourg » rédigèrent un rapport sur l'état de la cathédrale à la suite de l'incendie et sur les travaux qui leur paraissaient nécessaires ; en ce qui concerne la coupole du chœur, ils proposaient « que le cilindre ou tour ronde à la clef du Dôme fût décoré exté- « rieurement d'une lanterne octogone, laquelle lanterne porterait « une flèche octogone piramidale terminée à sa pointe par une « croix ».

Ce projet souleva sans doute des objections, puisque le maréchal de Belle-Isle, ministre de la guerre, auquel ressortissaient partiellement les affaires d'Alsace, étant « informé qu'il y avait diversité « de sentiments sur la question de savoir quelle était la meilleure « manière de réparer le dommage... », résolut de faire examiner la question par l'Académie royale d'architecture. L'Académie l'examina, au mois de mars 1760, mais ses conclusions ne se rapportent, semble-t-il, qu'à la réfection générale des parties détruites, non point spécialement à la tourelle du chœur. Entreprit-on la réfection de cette dernière avant de s'être assuré l'approbation du roi ? Toujours est-il que le duc de Choiseul (le maréchal de Belle-Isle était mort dans l'intervalle) écrivit à la ville de Strasbourg,

le 2 avril 1761, pour lui manifester son mécontentement qu'elle ne bornât point les reconstructions « aux objets cy-devant soumis « à la décision de l'Académie », mais qu'elle eût, selon des vues différentes, sans doute, « arrêté d'élever une seconde coupole « autour de la première », d'une hauteur « qui sera de soixante-dix « pieds au moins ». « M. l'Évêque de Strasbourg, ajoutait-il, pense « qu'il y a danger presque certain dans l'entreprise, et le roi juge « que la question mérite bien d'être examinée par son Académie « d'Architecture, comme l'ont été les précédentes ». Il demande, en conséquence, qu'on lui adresse au plus tôt, pour être communiqués à l'Académie, tous les plans, devis et mémoires nécessaires.

L'Académie, cette fois, — le 15 juin 1761, — se prononça nettement : « Notre sentiment unanime a été qu'il pourrait y avoir « du danger à élever au-dessus de l'ancienne coupole une deuxième « voûte en forme de dôme, et une lanterne en pierre suivant le « projet, surtout si l'extrados de l'ancienne coupole a souffert « quelque altération dans le dernier incendie. » Strasbourg insiste, l'Académie résiste — et décide de ne pas décider (11 août 1761), « n'étant à portée de faire elle-même cet examen », et se contentant d'émettre sous une forme discrète quelques avis prudents : « elle « penserait que l'on devrait user de tous les moyens propres à « rendre la lanterne ou clocher le plus léger que faire se pourra, « soit par la forme qu'on lui donnera, soit par les matériaux avec « lesquels on le construira ».

Du moins se dégage-t-il de ces délibérations, discussions et tergiversations une idée essentielle, qui revient obstinément dans les lettres et rapports provoqués par le projet de reconstruction de la toiture du chœur. Sans cesse l'Académie, sans cesse les ministres demandent que les réparations soient faites « le plus con« formément à l'ancien état de choses qu'il serait possible », il faut « éviter la discordance qui naîtrait du mélange des deux genres « d'architecture », et, même, « si l'on n'avait pas abattu les sept « tympans que la foudre avait épargnés, on aurait mieux fait

« de rétablir celui qu'elle avait renversé et de remettre le tout dans « sa forme gothique qui était d'accord avec les autres parties de « l'église ». M. Pierre Marcel, à propos de Robert de Cotte, a fait remarquer que, contrairement à une opinion très répandue, les artistes des XVIIe et XVIIIe siècles ont souvent tenté de restaurer les édifices gothiques dans leur style original. Malgré leur modestie, les détails que nous venons de rappeler seraient de nouveaux exemples à l'appui de cette thèse.

Cependant, la question n'avançait guère. Les travaux commencés étaient, par ordre, « discontinués ». Plusieurs mois s'écoulèrent. Enfin, le duc de Choiseul prit la décision qui s'imposait : puisque l'Académie ne pouvait juger que sur de pâles rapports et que, parfois, ces rapports mêmes lui manquaient, il fallait envoyer quelqu'un « sur les lieux », « pour constater l'état des choses » ; il y envoya Blondel.

On sait que Blondel devait, trois ans plus tard, dresser un vaste plan d'embellissements de la ville de Strasbourg. Son voyage de 1762 eut un objet plus limité. Il constata qu' « aucune difficulté « pour la solidité » n'empêchait « d'élever sur la coupole du sanc- « tuaire la double lanterne et la piramide proposée par l'architecte « de la ville, mais que, comme cette nouvelle construction n'a « pour objet que la décoration..., que, d'ailleurs, il est assez diffi- « cile... que cette décoration puisse conserver un caractère relatif « à l'ancienne ordonnance », Blondel estima « qu'il serait mieux « d'abandonner ce projet » et, — selon l'avis déjà émis par l'Académie, — « de continuer le faitage du comble nouvellement construit, « au-dessus de la nef de la dite église, jusque sur la coupole du « sanctuaire, et de former une croupe à trois pans dans la partie « supérieure de laquelle on pratiquerait une plateforme d'environ « 24 pieds de diamètre entouré d'un appui percé à jour dans le « même genre et du même dessin que ceux qui bordent le pour- « tour de la cathédrale... ». L'ancien *bonnet d'évêque*, avec ses huit faces, s'élevait comme une tourelle indépendante, en quelque sorte, de la toiture de la nef ; le nouveau couronnement du chœur

ferait, au contraire, partie intégrante du corps de l'église et se trouverait rattaché à la toiture, comme une continuation directe, par cette croupe à trois pans que venaient d'adopter Blondel et l'Académie (fig. 2). Les élévation, plan et profil, tracés sur place par Blondel de concert avec l'architecte de la ville, sont joints, dans les Archives de Strasbourg, au rapport de Blondel. Le Magistrat, écrivant à Choiseul, le jour du départ de Blondel, déclara qu'il ne pouvait « faire assez d'éloges de sa candeur, de son affabilité, de l'étendue « de ses connaissances et de son expérience », — et qu'il ne tarderait pas à exécuter le projet, dès qu'il aurait reçu l'approbation du roi. Le roi approuva.

Mais, malgré toutes ces approbations de l'Académie, de la Ville, du Roi, le projet ne fut pas exécuté. La toiture octogonale édifiée alors (dont on retrouve un projet, ainsi qu'un projet de coupole (fig. 3), — peut-être celui-là même dont il a été question plus haut ? — parmi les plans et élévations conservés à l'Œuvre Notre-Dame par les services d'architecture de la cathédrale), cette toiture octogonale (fig. 4) a marqué au dehors, de ses arêtes vigoureuses, pendant plus d'un siècle, l'emplacement du chœur, jusqu'à ce qu'elle disparût dans les flammes du bombardement de 1870 (pour être, depuis, reconstruite sous d'autres formes (fig. 5), encore que sur un même plan octogonal). Mais elle ne rappelait nullement le projet Blondel, et l'on ne connaît pas, semble-t-il, jusqu'à présent, les raisons pour lesquelles ce projet, trois fois officiellement approuvé, resta à l'état de projet.

L'INFLUENCE DE L'ARCHITECTURE FRANÇAISE A GENÈVE AU XVIII[e] SIÈCLE

LES ŒUVRES DE JEAN FRANÇOIS BLONDEL

COMMUNICATION DE M. LOUIS BLONDEL
Chef du service du Vieux Genève.

La République de Genève, depuis le moyen âge entourée de tous côtés par la Savoie, se ressentait encore, malgré les nombreux réfugiés français du XVI[e] siècle, d'influences locales et savoyardes. Avec Henri IV, elle devint, par le pays de Gex, voisine de la France, et ses goûts s'orientèrent de ce côté-là. Ces dispositions s'accentuèrent avec le XVIII[e] siècle. Dès 1679, un résident français vint s'établir à Genève, et la République entretint un ambassadeur à Paris auprès de la cour du roi. Les patriciens genevois nouèrent avec le pays allié des rapports de plus en plus fréquents. Les habitudes, les mœurs de la cité calviniste, jusque-là austères et rigides, se transformèrent à ce contact. Aux anciennes demeures simples et étroites se substituèrent des hôtels somptueux. Cette révolution architecturale ne se fit pas sentir seulement dans l'exécution d'hôtels particuliers, mais s'appliqua à des ensembles urbains. Jusqu'au XVII[e] siècle, les citoyens avaient, par des efforts isolés, cherché à embellir leur ville ; au XVIII[e] siècle, pour la première fois, apparaît

un effort collectif pour créer un cadre plus beau, une parure digne de la situation de l'antique cité. Couronnant un promontoire, dominant le lac, le Rhône et la vallée de l'Arve, les maisons de la ville mettaient une note pittoresque dans ce site admirable. Au profil mouvementé des toits et des tours féodales, l'esprit du XVIIIe siècle substitua une ligne classique et tranquille, en parfaite harmonie avec le paysage. La périphérie de l'ancienne ville, sorte d'acropole, née sur les ruines de l'oppidum gaulois, se trouva transformée par les belles façades des hôtels patriciens, conçus d'après un plan général parfaitement étudié. Ces ensembles urbains ne furent évidemment pas créés par la volonté d'un conseil tout-puissant, mais bien par le concours démocratique désintéressé des citoyens riches et cultivés.

Les hôtels de l'aristocratie empruntèrent, dès le début du XVIIIe siècle, leur plan à celui des demeures françaises seigneuriales de la cour de Louis XIV. Jusqu'alors, à Genève, les maisons particulières développaient leurs façades à front de rue : cette disposition est abandonnée pour faire place à des bâtiments construits en forme de fer à cheval autour d'une cour. Sur la rue s'ouvre la porte cochère, percée dans un simple mur de clôture ou entre deux pavillons. A l'opposé de la rue s'élève l'habitation, avec, sur la cour, l'escalier, les vestibules et les locaux de service ; la façade principale est orientée sur une terrasse ou jardin, où prennent jour les salons et locaux de réception. Ces hôtels ont presque tous deux étages sur rez-de-chaussée ; ils étaient destinés plutôt à loger une grande famille qu'un seul ménage.

Le premier édifice de ce genre, et l'un des plus beaux qui furent construits sur ce modèle, est la maison de Jean-Antoine Lullin, maintenant de Saussure, édifiée, de 1707 à 1712, sur les plans de l'architecte et ingénieur français Joseph Abeille. Cet artiste, connu pour avoir aidé à la reconstruction de la ville brûlée de Rennes, puis pour avoir travaillé à Montpellier et à Toulouse, fut appelé par la Seigneurie de Genève pour élucider des problèmes hydrauliques. C'est à lui que l'on doit le dessin de plusieurs fontaines

d'une tenue simple, mais élégante. L'hôtel de Saussure se distingue par son caractère imposant et monumental. La façade, donnant sur une double terrasse à balustres, est ornée au centre d'un fronton et aux deux ailes d'avant-corps décorés de colonnes. Tout le rez-de-chaussée est conçu comme un socle supportant les pilastres et l'ordonnance des étages supérieurs. La façade sur cour n'est pas moins bien composée.

Après la construction de cet hôtel, une série de beaux édifices vint couronner les hauteurs méridionales de la ville. De 1720 à 1723, s'éleva une rangée de maisons, conçue dans un même esprit harmonieux et puissant. Nous ne connaissons pas l'architecte qui ordonna cet ensemble. Suivant le même type, au Nord de la ville, face au lac, dès 1706, les familles Lullin, Necker et Buisson construisent des hôtels. La maison Naville, autrefois Buisson, se distingue des autres par plus de recherche dans le détail, des proportions plus vastes et un luxe décoratif jusqu'alors inconnu à Genève. Elle fut attribuée à Jean-François Blondel, mais la date de 1708 exclut cette hypothèse.

De plus en plus, l'usage s'établit de demander à des artistes français des plans que les entrepreneurs du pays modifient selon les traditions locales. Nous ne sommes malheureusement qu'imparfaitement renseignés sur les auteurs de ces plans. Parmi eux, cependant, nous pouvons distinguer Jean-François Blondel. Il n'est point facile de démêler les rapports de famille existant entre les divers membres de cette lignée d'artistes. La plupart des historiens ont confondu les trois principaux architectes portant ce nom. Le premier en date est François Blondel, né à Ribemont en 1617, mort à Paris en 1686, ingénieur et architecte de Louis XIV, auteur de la Porte Saint-Denis et d'un cours d'architecture à l'Académie royale. Le second, Jean-François, qui ne semble point parent de celui qui précède, bien qu'on ait souvent affirmé le contraire, est né à Rouen en 1683 et mort à Paris en 1756. C'est celui qui nous occupera plus loin. Enfin le troisième, Jacques-François, très certainement neveu du précédent, est aussi né à

Rouen en 1705 et mort à Paris en 1774. Il est l'auteur du célèbre *Cours d'architecture françoise* donné à l'Académie royale, nouvellement réédité par MM. Guadet et Pascal, ainsi que de l'ouvrage *Maisons de plaisance.* C'est par lui que nous connaissons les œuvres de ses prédécesseurs.

Jean-François Blondel, lui, est représenté dans le *Cours d'architecture françoise* par les dessins de plusieurs belles maisons « scavoir, est-il dit, par trois à Genève et une à Charonne près Paris, sans compter une assez belle maison bâtie dans cette capitale, rue des Poulies, appartenant à M. Rouillé ». On lui doit encore l'Hôtel des Consuls, soit le Palais de la Bourse, à Rouen, la chapelle de la Communion de l'église Saint-Jean-en-Grève près l'Hôtel de Ville, enfin l'Hôtel des gardes du corps à Versailles. Seules, les planches des maisons de Genève, gravées par Mariette, nous sont parvenues, car le texte explicatif qui devait comprendre les quatre derniers volumes sur l'*Architecture françoise* n'a pas paru. Il nous est dit aussi : « Cet illustre architecte joint à un degré supérieur, l'art du dessin à l'art de la gravure ». La première œuvre certaine de Jean-François Blondel à Genève est l'hôtel construit pour Gédéon Mallet, vers 1721, proche de la cathédrale. Cette maison abrite actuellement le Comité international de la Ligue des Croix-Rouges.

Elle comprend une vaste cour surélevée, inaccessible aux voitures, entourée de trois côtés par l'habitation. La façade principale donne sur la place de la cathédrale ; on y accède par un élégant perron.

L'édifice a été fidèlement exécuté, à part quelques détails, d'après les plans de Blondel. Alors que le rez-de-chaussée ne comprenait que les chambres à coucher, une petite salle à manger et la cuisine, le premier était réservé aux salles de réception. La composition générale accuse une prédominance des lignes horizontales avec fort peu de saillies. L'ordonnance comprend trois étages de pilastres supportant un petit fronton. Les faces latérales et la cour offrent un caractère plus sévère. L'escalier et le

perron se distinguent par une ferronnerie très travaillée. Il est certain que l'artiste lui-même est venu à Genève et a étudié avec soin certains détails de décoration comme les mascarons, car nous rencontrons là des motifs plus fouillés et plus riches que dans d'autres maisons genevoises. Plusieurs des œuvres de Blondel en France présentent des détails analogues.

Les familles aristocratiques ne se contentèrent point d'édifier des hôtels luxueux en ville, mais s'inquiétèrent aussi de construire des maisons de plaisance pour l'été dans leurs propriétés de campagne aux abords de Genève. Les rives du lac et les anciens territoires de la République sont riches en vastes maisons du XVIII[e] siècle. Le plan de plusieurs d'entre elles est dû à des architectes français qui envoyaient des dessins et même des maquettes à choix, où les jardins, parterres et salles de verdure complétaient les architectures. L'une des plus belles est due à Jean-François Blondel. Elle s'élève au bord du lac, à Genthod, dans la propriété autrefois Lullin, maintenant de Saussure. C'est en 1723 qu'Ami Lullin, pasteur et professeur, s'adressa à Blondel pour lui demander des plans. Nous savons qu'après un séjour à Genève cet architecte lui présenta des projets, mais qu'on dut les transformer. En effet, à la place d'une terrasse à l'italienne avec balustres, il fallut revenir à l'idée d'un toit, étant donné le climat du pays. Ces modifications n'étaient guère du goût de l'auteur, qui écrit à Lullin : « Je vous prie de faire exactement suivre les dessins, ou point du tout, parce que si l'on dérange quelque chose vous m'ôterez toute la beauté. » Malgré ces quelques changements, l'œuvre reste belle et parfaitement équilibrée. La maison d'habitation présente une distribution simple. La façade d'entrée est ornée d'un grand fronton, flanqué de pilastres lisses entre lesquels s'ouvrent trois baies à chaque étage. La décoration très sobre a été exécutée par des artistes étrangers, Frédéric Funck de Berne et Charles Haag.

Ce même souci de la composition se retrouve dans les bâtiments de ferme et les communs qui bordent la cour d'entrée. Blondel a aussi dessiné tout l'ensemble des jardins, soit le potager latéral

qui s'étend entre des murs jusqu'au port, le grand parterre encadré d'allées de tilleuls ou de marronniers, enfin les bosquets ou salles de verdure terminant la perspective des parterres. Nous retrouvons de nos jours les grandes lignes de ce plan, étudié autrefois jusque dans ses plus infimes détails ; en effet, nous savons que Blondel fut consulté même pour le choix des essences d'arbres. Les commandes de buis comprenaient à elles seules 696 toises. Par la fille d'Ami Lullin, la propriété passa à Horace-Bénédict de Saussure, le savant naturaliste. C'est sous ces ombrages que se donnait rendez-vous toute une société s'intéressant aux sciences et aux arts, ainsi que de nombreuses célébrités, entre autres Gœthe en 1779.

Les gravures de Mariette nous indiquent encore une troisième œuvre de Blondel : la maison de campagne de M. Cramer à Cologny. Cette construction n'a pas encore pu être identifiée. Il en est de même pour un projet de villa à l'italienne, très somptueuse.

On peut affirmer que la réalisation d'œuvres comme celles de Jean-François Blondel donna un essor plus grand à l'art architectural sur les rives du lac de Genève. Nombreuses sont les demeures où l'on remarque un goût sobre, un équilibre réel des proportions sans recherche excessive du décor. Cet esprit de simplicité fut favorable à une école locale d'architecture, qui, dès le milieu du XVIIIe siècle, se forma à Genève et dans la région. Peu à peu, des architectes genevois de mérite, tirant parti des modèles qu'ils avaient reçu de France, conçurent, à leur tour, des œuvres originales. Les demeures plus modestes subirent cette influence venant des hôtels patriciens, et nous assistons même à l'apparition de maisons locatives, à la fin du XVIIIe siècle, qui ne sont pas dénuées de style. Les conseils de la République, encouragés par l'initiative privée, surent aussi construire, pour leur Hôtel de Ville, leurs casernes et leurs greniers à blé, des édifices aux proportions larges et souvent imposantes. La tradition de simplicité dans le décor extérieur et des saillies peu prononcées se perpétua dans le goût local. Seule, une école de sculpture sur bois et stuc décora les intérieurs avec

plus de recherche. Aux données classiques mais froides du XVII[e] siècle, l'école d'architecture française et spécialement Jean-François Blondel apportèrent un sentiment plus juste des valeurs et une élégance jusqu'alors inconnue.

Trop longtemps, les œuvres des architectes sont restées inconnues ou ignorées. Alors que beaucoup de peintres ou de sculpteurs, même de second ordre, ont leur place dans nos musées, que des biographies nombreuses leur ont été consacrées, les plus grands architectes sont souvent méconnus, leur biographie reste encore à faire, et leurs œuvres sont constamment profanées. Il est temps de rendre justice aux artisans de nos villes, à ceux qui ont imaginé et embelli le cadre journalier de notre vie urbaine. Un beau monument vaut bien un beau tableau.

Des symptômes nouveaux montrent que les historiens de l'art entreprennent la tâche de faire revivre les noms des anciens maîtres d'œuvre : nous croyons qu'ils ont raison de vouloir enfin faire sortir de l'ombre l'activité de ces artistes, véritables metteurs en scène des goûts et des arts de leur temps.

RAPPORTS ENTRE LA FRANCE ET L'ITALIE AU XIVe SIÈCLE

LE GOTHIQUE FRANÇAIS COMME ÉLÉMENT CONSTITUTIF CHEZ GIOTTO

COMMUNICATION DE M. A. L. ROMDAHL
Professeur à l'École des Hautes-Études de Gothembourg.

On a le plus souvent regardé l'art italien du XIIIe et du XIVe siècles au point de vue de l'hégémonie de l'art de l'Italie pendant la Renaissance, et, par conséquent, on n'a pas considéré ses rapports avec le développement de l'art occidental hors de la Péninsule, et surtout de l'art français. Car, dans la période du haut-gothique, la France a le droit d'être regardée comme la nation directrice dans tous les domaines de la culture européenne : les lettres, la poésie, les mœurs, les modes. Même l'Italie, avec ses traditions nationales et classiques, ne pouvait se soustraire à cette influence puissante. Je n'ai pas besoin de parler de l'influence française sur la littérature italienne à l'époque qui précède Dante et Pétrarque, ni de l'acceptation, rébarbative, il est vrai, de l'architecture gothique en Italie.

Je veux insister sur d'autres relations, moins étudiées, sur les rapports entre le grand fondateur de la peinture florentine, Giotto, et la sculpture contemporaine en France. Dans un mémoire déjà

publié, j'ai fait remarquer que la grande et très remarquable suite de fresques de la chapelle de l'Arène à Padoue, auparavant considérée comme une œuvre homogène, peut, en réalité, être divisée en deux groupes différents : l'un formé des scènes de la *Vie du Christ,* en deux zones sur les murs latéraux, et du *Jugement dernier,* sur le mur de l'entrée ; l'autre auquel appartient la série supérieure des murs latéraux, avec des scènes de la *Vie de la Vierge,* les tableaux autour de l'arc de triomphe et les Vertus et les Vices en grisaille.

Extérieurement, la différence entre le cycle du Christ et le cycle de la Vierge est marquée par les encadrements tout à fait différents, : dans celui-ci, un ornement végétal, dans celui-là, une mosaïque imitée.

Mais la différence la plus importante est pourtant d'ordre stylistique. Les fresques du cycle du Christ présentent une composition plus libre et plus hardie, qui ne recule pas devant les difficultés et ne les envisage même pas comme des problèmes. L'espace est donné d'avance, illimité, mais diffus ; les figures, qui devaient être placées les unes derrière les autres, sont rangées les unes au-dessus des autres, les têtes rapprochées, les sommets des têtes superposés comme dans une grappe. Les mouvements sont pleins d'expression dramatique, violents et exagérés, les draperies, serrées et moulées sur le corps, avec des plis minces, plutôt linéaires que plastiques. En un mot, un style qui a plus de vie que d'autorité et de sévérité. On y a trouvé des traces du style de Giovanni Pisano, tant pour les formes que pour le mouvement agité de l'exposition. D'ailleurs, on peut constater aussi des ressemblances dans certains détails : voyez dans le *Massacre des Innocents* un des bourreaux qui tient un enfant par les jambes pour le tuer, figure qu'on retrouve dans un des bas-reliefs de Giovanni.

Le sculpteur travaillait à Padoue à la même époque que Giotto, et il a fait pour la chapelle de l'Arène une statue ravissante de la Vierge. Malgré ces analogies avec des œuvres de sculpture, le style de ces fresques est plutôt pittoresque que plastique. Tout à fait différent est le style des autres œuvres dans la chapelle. Dans

celles-ci, l'artiste a renoncé aux effets de l'espace vaste mais indéterminé ; à dessein il s'est borné à donner une scène étroite au premier plan du tableau, presque une plate-forme fermée au fond par des murs ou d'autres parois architectoniques. Mais cette scène est, en effet, une localité réelle, où les personnages apparaissent comme des corps vrais et solides, peu nombreux, il est vrai, mais d'autant plus expressifs et plus majestueux. Ceux qui doivent être placés les uns derrière les autres, ne sont plus disposés les uns au-dessus des autres. Les figures sont extrêmement retenues, presque sans gestes, et pourtant, dans leurs rapports réciproques, si tranquilles ; elles produisent une impression plus saisissante que les acteurs agités des fresques de la *Passion.*

D'où provient cet effet ? La réponse à cette question donne, selon mon avis, la clef de l'art de Giotto. C'est que ces figures ne sont pas des dessins ou des contours coloriés n'ayant que deux dimensions, mais elles ont une réalité corporelle, qui leur donne une tout autre vie et qui rend leurs gestes et leurs mouvements pesants et expressifs. La différence stylistique des deux groupes n'est pas fortuite, mais elle est due à l'application d'un principe. Nous ne pouvons pas supposer qu'ils aient été exécutés tout d'un trait. Il faut qu'il y ait eu un certain temps entre leur création, qui a donné à Giotto l'occasion de faire de nouvelles expériences et, grâce à celles-ci, de parcourir une nouvelle évolution. En considérant que, dans les fresques de la Vierge et les autres œuvres du même groupe, l'artiste a copié, corrigé et intensifié certaines figures du cycle du Christ, on peut prouver que le groupe des fresques de la Vierge a été exécuté après les peintures de la Vie de Jésus-Christ. Il faut donc supposer l'ordre chronologique suivant : d'abord, Giotto a peint le mur d'entrée avec le *Jugement dernier*. Ensuite, il a décoré les murs latéraux au-dessus du socle avec leurs zones de représentations de la Vie du Christ. Au-dessus de celles-ci, venait le plafond voûté en tonneau, qui n'était pas fait pour une autre décoration (d'ailleurs il n'en demandait pas) que celle que présente actuellement la partie supérieure de la voûte, c'est-à-dire des

lunettes et des bandeaux. On a dû se contenter de cela ; du reste, dans la nef, le mur autour de l'arc de triomphe restait seul à décorer. Giotto a, semble-t-il, interrompu le travail pour s'acquitter d'une commande plus attrayante. C'est en 1304 qu'il commence à peindre dans la chapelle de l'Arène. En 1306, selon Vasari, il part pour la France. D'après Benvenuto Cellini, — source assez récente, il est vrai, — il a visité non seulement Avignon, mais aussi Paris. Et, si Giotto a été en France, il est vraisemblable qu'il a été attiré par la ville qui était déjà un des plus grands foyers de la culture européenne. On ne peut fixer de date, mais il y a des raisons pour placer le voyage de Giotto en France à l'époque qui suit immédiatement celle de ses travaux à Padoue, c'est-à-dire sa première période à la chapelle de l'Arène. La seconde doit donc venir après son retour de France. Mais on a voulu ajouter à la décoration déjà existante encore un cycle avec des scènes de la Vie de la Vierge, pour lequel on n'a trouvé de place qu'en se servant de la partie inférieure de la voûte. De plus, on a profité de cette occasion pour faire décorer le mur autour de l'arc de triomphe et le socle. L'idée, dans la décoration de celui-ci, — des figures statuaires en grisaille imitant la plastique monumentale — est, je crois, une innovation dans la peinture murale de l'Italie. Ici, nous pouvons voir quelles impressions stylistiques l'artiste a reçues lors de son séjour en France. C'est un peu naïf de parler, comme l'ont fait certains critiques, d'une inspiration d'après la peinture de manuscrits. Un artiste, qui voyageait au commencement du XIVe siècle dans le pays des grandes cathédrales gothiques, n'avait pas besoin de s'adresser aux bibliothèques des couvents pour avoir des impressions artistiques. Les basiliques de Reims et d'Amiens, les façades du transept de Notre-Dame de Paris, le portail occidental de Bourges, la Sainte-Chapelle et tant d'autres merveilles architectoniques et sculpturales se dressaient, rayonnant d'une beauté neuve et inattendue. C'étaient surtout ces œuvres qui devaient impressionner un artiste, qu'il fût peintre ou sculpteur. La sculpture était, à cette époque, l'art dominant et innovateur, qui résolvait

tout autrement que la peinture les problèmes de la forme et qui pouvait prêter aux figures et aux scènes une vie convaincante. Quant à Giotto, je veux prétendre que ce sont les impressions de la sculpture française du haut-gothique qui lui ont fait rechercher, avant tout, dans la peinture l'effet de volume et de matérialité contrastant avec la peinture antérieure, caractérisée par les silhouettes et les lignes. D'ailleurs, il n'y avait pas une différence absolue entre la sculpture et la peinture : celle-là était souvent peinte ; ainsi, les jubés avec leurs scènes vives, se dessinant sur un fond fermé, faisaient à un certain point l'effet de tableaux. En choisissant des grisailles comme motif de décoration pour le socle à la chapelle de l'Arène, Giotto a témoigné de son grand intérêt pour l'art plastique. Dans un petit détail de leur encadrement, il y a une preuve irréfutable de la dépendance des grisailles de la sculpture monumentale française : chacune des statues figurées sur le socle est placée dans une niche feinte, de forme rectangulaire.

Dans les angles supérieurs d'une de ces niches, celle de *Fides*, nous voyons des bustes humains tournés vers le bas, servant d'appui à la poutre en pierre superposée. Dans trois autres niches, le motif a été varié de cette façon : dans chacune d'elles il n'y a qu'une figure d'angle, présentant un sens symbolique. Ce motif singulier n'a pas été inventé par Giotto, mais il a été emprunté aux portails gothiques français où il est courant. C'est là que Giotto l'a trouvé pour s'en servir ensuite. Ses niches peuvent être comparées à des vantaux.

Il est bien significatif que l'Italien, en visitant les cathédrales, ait concentré toute son attention sur les seules surfaces qui soient limitées par des lignes horizontales et non par un arc gothique.

Mais les preuves de l'influence de la sculpture française sur Giotto ne sont pas limitées à un tel détail, qui en est déjà une preuve précieuse. C'est surtout dans le style des figures qu'elle se fait sentir. L'existence des ressemblances une fois constatée, il n'y a pas de difficultés à les découvrir dans les cas particuliers. Il suffit d'en fournir quelques exemples.

En étudiant une des statues allégoriques du socle, *Fides*, nous trouvons pour la draperie une ressemblance parfaite avec des figures féminines de la cathédrale de Reims. La draperie d'une autre figure de femme de Reims se reconnaît aussi dans *Ira*. Dans une statue d'ange de Laon, nous pouvons voir une draperie analogue à celle de *Temperantia*. Inutile de dire qu'il ne s'agit pas précisément d'une influence des statues que j'ai citées comme des exemples : il est question de certains systèmes de draperie du haut-gothique français.

Mais, dans le cas suivant, on pouvait être tenté de croire à une dépendance directe : Dans la fresque *Judas comptant les trente deniers*, le style de la draperie ressemble extrêmement à celui d'un des bas-reliefs de pierre peinte de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges, qui représente le même sujet. La draperie de Judas est, dans les deux cas, arrangée presque de la même manière ; la ressemblance ressortirait encore davantage si, dans le bas-relief, le bout de manche retombant n'était pas détruit. Le prêtre du relief de Bourges a dû faire des deux mains le même geste que la figure correspondante de Padoue. Un petit détail à observer : Judas tient, ici comme là, de la main gauche une bourse de forme identique. L'un des deux autres prêtres chez Giotto, celui de droite, a ramassé les plis de son manteau sous le bras gauche, tout à fait comme l'homme de gauche dans le relief en question.

La seule différence, qui existe entre les deux œuvres, est que le peintre a pu simplifier la draperie, en s'aidant des moyens spéciaux de son art ; la couleur et la lumière. La ressemblance la plus importante est pourtant celle du style, qui est majestueux et pénétré de sévérité tragique.

Dans le relief de Bourges, qui représente le *Baiser de Judas*, nous voyons, à gauche, un soldat avec des vêtements dont on retrouve le style dans le joueur de violon de la fresque de Giotto, *La Vierge et Joseph retournant à leur maison*. La gracieuse figure de Vierge de la même fresque a son pendant dans les femmes élégantes du rétable de Saint-Germer. Le prêtre, vu de dos dans le tableau,

semble être inspiré de quelque statue gothique, que Giotto a eu l'occasion de voir pendant qu'elle était en voie d'exécution. Mais il est superflu d'entasser des arguments. En tout cas, ce n'est pas mon intention de chercher à réduire le style de Giotto dans les tableaux les plus remarquables de la chapelle de l'Arène, à une simple imitation de modèles français. La sculpture monumentale française lui a seulement donné une impulsion qui lui a fait comprendre le caractère essentiel de son génie et l'a détourné d'un goût qui, au fond, lui était étranger : le style dramatique et passionné de Giovanni Pisano. De la sculpture française il n'a accepté d'abord que la solidité plastique et la grandeur monumentale, non pas l'élégance mondaine. Il reste toujours, à la chapelle de l'Arène, le fils de paysan toscan, et il prête à ses personnages une sincérité presque rustique, qui, avant tout, les rend saisissants et convaincants. Ses figures ne sont pas, en première ligne, comme le sont souvent les statues gothiques, des draperies expressives. Elles ont toujours un corps matériel, et il importe plus à l'artiste d'accentuer celui-ci que de faire des draperies harmonieuses.

L'impulsion que Giotto a reçue de la sculpture française, ne cessa pas de l'influencer, témoin les suites de fresques des chapelles Bardi et Peruzzi à S. Croce de Florence, où les scènes sont composées comme des reliefs ou comme des séries de statues se dessinant sur un fond architectural fermé. Nous observerons à la chapelle Bardi les statues de saints que le peintre a représentées des deux côtés de la fenêtre. Le style des draperies rappelle toujours celui de la sculpture gothique. Il est seulement plus puissant, plus libre et aussi plus élégant qu'il n'était à la chapelle de l'Arène.

On a l'impression que l'artiste a suivi le développement de la sculpture gothique dans les premières décades du XIVe siècle, développement qui est caractérisé par le rythme plus flottant et plus ornemental dans les draperies. Peut-être Giotto a-t-il subi des influences nouvelles de l'art français, par exemple pendant sa visite à la cour de Robert d'Anjou à Naples, où il y avait, comme nous le savons, des artistes compatriotes du roi ?

L'ÉCOLE TCHÈQUE DE PEINTURE AU XIVe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. ANTOINE MATEJCEK
Professeur à l'École des Beaux-Arts de Prague.

L'école tchèque de peinture au XIVe siècle représente, parmi les écoles de l'Europe centrale de cette époque, le premier centre où se manifeste l'opposition de la peinture moderne à celle du moyen âge et où s'est formée pour la première fois, au Nord des Alpes et en dehors de la France, une originale unité locale.

Dans le deuxième quart du XIVe siècle, un éclecticisme commença à fleurir en Bohême, qu'il faut faire dériver du commerce animé et direct de la Bohême avec les centres intellectuels de l'Occident et qui a mis fin à l'ancienne peinture gothique uniforme. Les relations nouées entre Prague et Avignon assuraient, depuis un certain temps, à la Bohême d'abondantes impulsions fructueuses qui devaient être d'une importance capitale pour le développement de la peinture septentrionale et qui communiquèrent à notre pays, d'une manière directe, les principes de la nouvelle organisation du tableau qui germait alors en France.

Les premiers pas dans la voie vers le style nouveau se firent en Bohême dans le sens d'un sévère style linéaire qui dominait aussi bien la peinture murale que la décoration du livre. Dans la

Bible de Velislas, la plus belle et la plus riche en images de l'époque, on voit nettement l'accroissement de force expressive et de science pénétrante de la forme qui caractérisent l'art gothique primitif. Le nouveau sentiment de la vie se manifeste avec plus d'intensité encore dans les dessins à la plume, pleins d'expression dramatique, du *Passionnaire de la princesse Cunégonde*, abbesse du monastère de Saint-Georges au Hradchine de Prague (vers 1320). L'enlumineur y apparaît comme un réaliste plein de goût, dont le sens de la réalité est tenu en échec par un sentiment tout monumental de la forme. La ligne énergique lui sert, aussi bien qu'au décorateur de la *Bible de Velislas*, d'élément constructif, la couleur ne jouant qu'un rôle secondaire ; mais elle gagne, çà et là, en importance, par rapport à la production moyenne d'alors.

Les images du *Passionnaire* font voir avec netteté que ce style monumental n'est point issu d'un atelier d'enlumineur, mais qu'il doit bien être regardé comme le résultat direct de la peinture murale. En effet, nous rencontrons en Bohême une série de décorations murales qui, malgré les altérations causées par le temps et par les restaurateurs, démontrent avec clarté le développement du style linéaire monumental. Pour ne parler que de peintures murales de grandes dimensions, celles de *Pisek, Doudleby, Pruhonice, Hosin* nous font voir comment se créaient les grands cycles iconographiques, enrichis, génération après génération, de motifs nouveaux et gagnant toujours en force expressive de la ligne. Le grand cycle d'images au château de *Jindrichuv Hradec*, de 1338, illustrant la légende de saint Georges, est surtout instructif, en tant qu'il fait voir la variété de légendes qu'on a dû consulter pour obtenir une matière abondante. Le style de toutes ces peintures murales est uniforme et trahit bien son origine : il vient de la peinture française du XIIIe siècle. Toute influence italienne est à exclure dans ces peintures.

Dans le deuxième quart de ce siècle, un autre style se fait jour cependant dans la décoration des livres en Bohême et en Moravie. Il faut encore le faire dériver de la France, mais il repose sur

d'autres principes que le style linéaire des œuvres d'art déjà mentionnées. Il est le mieux représenté dans un groupe de manuscrits qui a pris origine, paraît-il, à Staré Brno en Moravie, avec le concours de la reine veuve Élisabeth. Ce style, visant à l'effet de la couleur, répétait probablement les formes arrêtées d'une école française quelconque, et il resta par conséquent sans influence sur la grande transformation de la peinture qui eut lieu après 1350. Un produit attardé de ce style est le fameux *Bréviaire des Chevaliers de la Croix* à Prague de 1356. Des influences italiennes y prennent déjà le dessus.

Tandis que l'ancien style se prolonge en province dans des peintures murales, le nouveau style apparaît presque immédiatement dans plusieurs centres, tels que Prague, Roudnice et un centre inconnu du Sud de la Bohême. Dans le Midi de la Bohême, le *Maître du cycle de la Passion* de *Vyssi Brod* (Hohenfurt) se dresse, inattendu, comme une forte personnalité artistique, dont la production est en rapport le plus étroit avec l'art de la Toscane. Le Maître de Vyssí Brod est un narrateur très expressif d'une nouvelle espèce, qui campe des figures modelées avec énergie dans une tranche de nature plastique, dans un intérieur d'architecture. C'est un coloriste, animé de sentiment, qui fait briller des couleurs intenses dans tout leur éclat sur un fond d'or. Le formalisme maniéré dont on pourrait faire objection à certains tableaux du cycle serait à la charge des collaborateurs.

On ne peut, à ce moment, établir si le rapport du Maître de Vyssí Brod avec l'Italie était direct, ou s'il faut, ici encore, regarder la France méridionale comme servant d'intermédiaire. En Bohême apparaissent, il est vrai, au milieu du siècle, des tableaux de provenance italienne, par exemple ceux de *Tommaso da Modena*, mais ils appartiennent à une autre ligne d'évolution, et ils parlent une langue tout étrangère à celle du Maître de Vyssí Brod. Au contraire, un accent très italien est à chercher dans le grand *Cycle de fresques du cloître du monastère d'Emmaüs* à Prague, qui ne se laisse, pour le moment, expliquer qu'en supposant des modèles italiens

inconnus. La forme de ces peintures murales témoigne cependant de l'influence de la tradition locale, laquelle se développait de pair avec la décoration du livre et avait absorbé des éléments italiens par l'intermédiaire du Midi de la France. Le représentant principal de cet art est le *Maître Thierry* (Theodoricus), peintre de la cour de Charles IV ; on a reconnu, depuis longtemps, comme de sa main, les demi-figures des saints Pères de l'Église et la scène du Crucifiement dans la chapelle de la Sainte-Croix au château de Karlstejn. C'est un âpre réaliste dont le faire robuste domina en Bohême pour un certain temps. Son contemporain fut le peintre d'origine strasbourgeoise *Nicolas Wurmser,* qui était à l'œuvre au château de Karlstejn vers l'année cinquante du siècle, personnalité d'artiste très difficile encore à saisir ; on lui attribue le grand cycle de légendes, par malheur absolument altéré par le restaurateur, dans le donjon du château. Il y eut à Karlstejn encore d'autres artistes, mais aucun d'eux n'est sorti du cadre de la tradition locale. Les peintures de l'*église de la Vierge* et de la *chapelle de Sainte-Catherine* dans ce château-temple, aussi bien que les décorations murales intéressantes de la *chapelle de Saint-Venceslas* dans la cathédrale de Prague, tombent dans la sphère de la peinture de Prague d'alors, tissu compliqué d'œuvres et de manières, qu'il est encore difficile de débrouiller.

Dans la sphère d'activité des maîtres susnommés tombe une série de tableaux de la seconde moitié du XIVe siècle. La *Vierge de Kladsko* (actuellement à Berlin), de même que le beau tableau de la *Vierge miraculeuse* du Vysehrad de Prague sont à attribuer à la sphère d'influence du Maître de Vyssí Brod ; le *tableau votif de l'évêque Ocko de Vlasim,* ainsi que le *rétable de Muhlhausen* (Stuttgart) sont en rapport étroit avec l'atelier du Maître Thierry de Prague. On aurait à dater de la période qui suit 1350 les prototypes disparus de nombreuses copies de *tableaux de la Vierge,* dont une filiation et une classification satisfaisantes sont encore à désirer.

La peinture tchèque change complètement de physionomie, alors

que se présente, au plus tôt vers l'année quatre-vingts du siècle, un artiste de génie, fort apparenté aux grands peintres de la France du Nord de cette époque, le *Maître du rétable de Trebon* (Wittingau), Ce n'est pas un chercheur timide, mais bien un novateur génial dans la construction de l'espace et de la forme, coloriste incomparable qui a su tirer de la couleur toute sa force expressive. Les tableaux de son chef-d'œuvre disloqué, d'où a disparu le bariolage moyen-âgeux, sont du nombre des meilleures créations de la peinture européenne du déclin du siècle. A côté du Maître de Trebon, il sied encore de nommer le *Maître du rétable de Roudnice*, dont l'art surpasse de beaucoup le niveau de la production contemporaine et dont l'ascendant se laisse reconnaître dans la peinture tchèque longtemps après la fin du XIVe siècle.

A partir du milieu du XIVe siècle, la peinture murale et celle des tableaux dominent en Bohême, mais la décoration du livre n'en est pas moins l'actif collaborateur. Dans cette décoration, la dépendance de la peinture tchèque de l'art avignonnais fut à la fois la plus étroite et la plus féconde. Il faut faire dériver de l'art des enlumineurs du Midi de la France tout un groupe de manuscrits, dus à l'initiative du chancelier et évêque *Jean de Streda*. Le plus ancien monument du groupe est le *Liber viaticus* de Jean de Streda, enluminé vers 1360, où le nouveau style décoratif italien, transmis par l'intermédiaire du Sud de la France, apparaît avec une telle pureté qu'il faut supposer que l'artiste fut formé à Avignon même. Les autres manuscrits présentent cependant des marques d'une production locale déjà très développée, par exemple le livre *Laus Mariæ de Conrad de Haimburg*, le *Missel de Jean de Streda*.

A l'époque du fils de Charles, Venceslas VI, les efforts en vue d'une solution des problèmes picturaux cessent peu à peu. Ce qu'on a acquis au cours de trente ans d'efforts sert désormais, avili un peu par une vaste production en masse, à une décoration exubérante, avec un fort accent d'art courtois, où l'allégorie fantaisiste se combine avec une prodigalité d'ornements. De gros manuscrits sont farcis d'images ; des rinceaux surchargés de drôleries les plus

téméraires entourent les lettres. La *Bible de Venceslas*, un des manuscrits les plus splendides de l'époque, reflète les idées de son temps dans un gaillard réalisme.

Avec le début du xve siècle, la peinture tchèque perd sa position dominante parmi les écoles de l'Europe centrale. Sa portée s'était cependant étendue bien loin et bien en avant, et son attrait s'exerçait dans toutes les directions : même les pays du Nord et de l'Est de l'Allemagne en furent touchés. Nuremberg, Hambourg, Marienburg et Kosice sont les points extrêmes de la sphère d'influence de la première école de peinture tchèque.

MAÎTRE NICOLAS FRANÇAIS PEINTRE DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. J. SANCHEZ CANTON
Sous-directeur du Musée national du Prado[1].

Dan a conocer las páginas que siguen algunos datos de la vida e importantes obras de un gran pintor llamado Nicolao Francés de la primera mitad del siglo XV.

Por inesperada fortuna, se documentan como de su mano cinco grandes tablas y dieciocho pequeñas salvadas de las vicisitudes sufridas por el retablo mayor, anterior a 1434, de la catedral de León. Asimismo, se autentican : una miniatura, veinticinco vidrieras por él dibujadas, y varias composiciones murales que se pintaron de 1450 a 1467 ; además de otras pinturas que por su técnica y por su espíritu pueden atribuírsele.

Ya que no por el desarrollo, por el tema, esta Memoria solicita la atención del Congreso.

1. Esta comunicación ha sido elaborada en la sección de Bellas Artes que, en el Centro de Estudios historicos de Madrid, dirige Don Elias Tormo y Monzó. Se escribió siguiendo el consejo y recibiendo constante ayuda de Don Manuel Gomez Moreno.

Noticias de Maestro Nicolas Francés.

El dia 1º de enero de 1434, hallándose el Rey Don Juan II viendo bailar a sus damas y a sus pajes en Medina del Campo, entraron en el aposento hasta diez caballeros armados. Iba al frente el leones Suero de Quiñones, que llevaba al cuello hierro de esclavitud ; adelantose el faraute o heraldo y leyó la *grida*, por la que Suero de Quiñones noticiaba al rey, que hallándose en prisión de una dama — causa de que trajese al cuello una argolla de hierro los jueves del año — y anhelando verse en libertad, habia concertado su rescate : « el cual es trescientas lanzas rompidas por el asta de mi e destos caballeros que aqui son » en la puente sobre el rio Orbigo, cinco leguas de la ciudad de León, en el camino francés o de Compostela, por tales fechas muy transitado.

Los meses que faltaban para el *paso* — que fué la más memorable función caballeresca que se vió en España — empleáronse en juntar armas, y construir los cadalsos, la liza y empalizada.

De todos los preparativos, como de todas las circunstancias del *paso* hay puntualísima noticia ; porque Suero de Quiñones, para que los futuros supiesen su hazaña, hizo cronista de la empresa a un notario leones, llamado Pedro Rodriguez de Lena, que, haciendo honor a su oficio, no dejó minucia sin apuntamiento. A esta estrambótica, pero feliz ocurrencia, se debe el documento importantisimo para la Historia del Arte que se vá a leer :

« E ya acabada de facer la dicha liza e cadalso... el muy honrado e virtuoso caballero Suero de Quiñones, embió mandar facer en la ciudad de León un faraute de madera, el cual *entalló e hizo e pintó, e debujó del tamaño de un home, el sotil maestro Nicolao Francés que pintó el rico retablo de la honrada iglesia de Santa Maria de Regla de la noble ciudad de León.* »

Este es, desde luego, el principal documento que acerca del Maestre Nicolas poseemos : nos dá tal ver noticia de su patria, declara que es de su mano el retablo de la catedral de León —

cuyo nombre antiguo es iglesia de Santa Maria de Regla — fija su fecha como ya terminado en 1434 ; y nos enseña que además de pintor era escultor nuestro artista.

No es lugar de referir por menor las amenidades del *Paso honroso*, basta decir : que empezó en la fecha prefijada, que el primer caballero que luchó con Suero de Quiñones fué el Alemán Micer Arnaldo de la Floresta Bermeja, del Marquesado de Brandemburgo en la alta Alemania, y salió derrotado por el paladin leones. Que el *Paso* no fué cosa de burlas ni de mero aparato, pruébanlo hubo heridos y hasta un muerto. Se dió por terminado, y por libre a Suero de Quiñones, el 10 de agosto despues de haber roto él y los suyos ciento y sesenta y seis lanzas, haciéndoles gracia los jueces de las ciento y treinta y cuatro que aun faltaban por romper. Que la relación del Notario es fidedigna lo acreditan las referencias de las crónicas del tiempo.

Las demás noticias de la vida de Maestre Nicolas léense en los libros de la catedral : la falta de los correspondientes a los años que median entre 1424 y 1441 fué la causa de que hasta ahora no se tuviera prueba documental para la atribución del retablo. Desde 1450 a 1467 los datos no escasean. En el primero de estos años, consta habia pintado la *tabla del altar menor*. En 1451 tomó a su cargo pintar la « claustra » y « dibujar » las vidrieras que se ocurrieren. Se difirió la primera obra por haberse interpuesto otra magna, pero no la segunda, conservada todavia en buena parte.

La obra que obligó a aplazar la del claustro fué la pintura del *Juicio final* en el hastial, sobre las puertas y a todo lo ancho de la nave. Fué el encargo fruto de la emulación sentida por los capitulares leoneses ante la fama de la misma historia pintada por Maestre Nicolas Florentin — seguramente el Dello Delli de Nicola biografiado por Vasari — en la bóveda y paredes de la capilla mayor de la catedral de Salamanca. Habíase contratado la pintura salmantina en 15 de diciembre de 1445 ; aunque ultrajada por repintes, se conserva la parte de la bóveda ; la composición es genial, presídela Cristo desnudo y es tal vez el más notorio precedente

de la misma figura en el *Juicio* de Miguel Angel. Terminaríase quizá hacia 1452, porque desde junio de este año empezaron en León a construir el andamio para dicha decoración, y el 24 de agosto mandan a Maestre Nicolas que vaya a Salamanca a ver las pinturas « de la Storia del Juicio para la pintar aqui en la iglesia » dándole para el viaje 300 maravedis.

Vivia y pintaba todavia Nicolas *el Florentino*, cuando Nicolas *el Francés* estuvo en Salamanca y la comunicación pudo serles fructuosa. No sólo con el trato del pintor italiano y con el estudio de su *Juicio final* debió nuestro artista de aprovechar el viaje ; pudo admirar, y quizá aprendió mucho, contemplando el monumental retablo que está por bajo del *Juicio*, imponente conjunto de cincuenta y tres tablas donde se narran hasta los más raros episodios de la Historia evangélica, pintado antes de diciembre de 1445 y de mano florentina, que no hay razón para dudar que fuera la del mismo Maestre Nicolas Florentin.

El *Juicio final* de León debió de ocupar á Maestre Nicolas Francés gran parte de una década, pues comenzado en 1452, en 1462 todavia se le hacen pagos, aunque seguramente con retraso de más de un par de años. La obra, que seria importantisima se enjalbegó, al parecer, a los comienzos del siglo XIX, y quizá cuando la brutal restauración de la catedral se picaron las paredes en vez de levantar la capa que las cubria : hay noticia que en esta pintura abundaban los desnudos.

En 1458, pintó Maestre Nicolas las decoraciones murales de la capilla hoy llamada de Nuestra Señora del Dado, en parte conservadas. En el mismo año a 1º de mayo se comenzaron a dar de estuco « los ángulos de la claustra que se han de pintar » : y en 5 de marzo del año siguiente empezó su labor Maestre Nicolas. En abril de 1461 cobró por el trabajo de un año 5000 maravedis. Es grande el deterioro en que han llegado hasta nosotros las pinturas del claustro de León, siendo muy dificil separar las que se deben al pincel de Maestre Nicolas : en su lugar se intentará una clasificación. La obra del claustro debió de ser la tarea que

consumió los últimos años de la vida de Maestre Nicolas : su nombre desaparece de los libros de la catedral en 1468.

Y eso es todo lo que hasta hoy sabemos de la vida del gran pintor. No es poco, porque la mayoria de los datos documentales se refieren a pinturas en parte conservadas, y porque podemos seguir durante casi cuarenta años sus trabajos. Sin embargo, dos incógnitas quedan intrigantes : su lugar de origen y su formación artistica.

El retablo mayor de la catedral de León.

Desde mediados del siglo XVII acometió a Cabildos y Comunidades religiosas la comezón de sustituir los viejos retablos de pintura por grandes máquinas barrocas, que si el gusto moderno no debe rechazar por principios, no suelen casi nunca compensar la pérdida sufrida.

Antes de la destrucción en 1740 del retablo que pintara Maestre Nicolas, un curioso describió los asuntos de las tablas principales y su colocación, con bastante minuciosidad. Con los despojos conservados combinados con pinturas de otras escuelas y aun de otro siglo, se formaron en 1900 el actual retablo, y la cátedra episcopal. ¿ Qué parte son estos restos del antiguo altar ?

Consérvanse cinco grandes tables, diez y ocho pequeñas, y fragmentos de talla decorativa. Pero, esto que parece mucho, no es más que una pequeñisima porción de la magna obra.

De la mentada descripción se induce, que el retablo de León era quizá el más importante de todos los pintados en España en la primera mitad del siglo XV ; sólo en algún respecto le aventajaria su coetáneo de Salamanca. Serian diez y seis — mejor diez y ocho — tablas grandes ; y muchas pequeñas, que constituian a tres faces las entrecalles : la relación del siglo XVIII calcula serian unas cuatrocientas, pero la cuenta debe de estar errada en cerca del doble : probablemente, no pasarian de doscientas, que ya es número respetable.

Sólo una de ellas ha llegado con su guarnición de talla antigua : *La Traslación de Santiago* y esta, porque, no figurando cuando se destruyó el altar entre sus tablas, quedó en la catedral.

Algunos fragmentos sè conservan de los elementos decorativos del retablo : unas tiras de madera tallada con pámpanos graciosos y fuertes y otràs con labores en yeso de escaso relieve con medallones polilobulados y letras. Las tablas, son de peralejo con un lienzo pegado y aparejado de yeso encima : el procedimiento de pintura es el temple de huevo : los tonos suaves y un tanto pálidos, con predominio del verde hoja.

A continuación se reproducen las pinturas conservadas y se mencionan y describen algunas de las perdidas por su importancia iconográfica, pues hay asuntos en cuyo desarrollo Maestre Nicolas hizo gala de dotes de inventiva nada comunes.

Serie de la Vida de la Virgen.

Ocupaba las calles central e izquierda.

I. — *La presentación de la Virgen Niña en el Templo* (largo 2,72 ; alto 1,54). Tabla baja de la calle izquierda : conservada (Fot. I).

La pintura transcribe fielmente, — aunque con seguridad, no por inspiración directa, sinó a traves de representaciones artisticas — unos conocidos versículos del apócrifo Evangelio atribuido a San Mateo : *De ortu beatæ Mariæ et infantia Salvatoris.*

No conocemos representación de este pasaje de la Vida de Maria que pueda creerse seguida por Maestre Nicolás : difiere mucho de la de Giotto en l'Arena de Padua, y todavia se aparta más de las de Bartolo di Fredi (Galleria de Siena) y Tadeo Gaddi en Santa Croce de Florencia. Conviene con la *Presentación* que figura en las *Horas* del Duque de Berry conservadas en Chantilly, en que la escalinata es sólo de catorce escalones — uno menos que los de ritual — ¿ será coincidencia casual, o variante que responda a un texto conocido en Francia. ?

II. — *Los desposorios de Nuestra Señora* (perdida).

III. — Contiene tres escenas separadas por arcos (perdida) : 1. *La Anunciación.* 2. *El sueño de San José.* — San José sentado con un libro abierto sobre una mesa, la mano derecha sobre la rodilla y sobre la izquierda posada la cabeza. Se ven varios libros, un mazo de velas colgado en lo alto y en una ventana una ratonera con un ratón : en lo bajo se divisa una mujer guisando en la cocina. ¿ No se diria que esta descripción corresponde a alguna ignorada pintura del Maestro de Flemalle ? —. 3. *La Expectación.*

IV. — *El Tránsito de la Virgen.*

IV. — *La Coronación de Maria.*

VI. — *Cristo presenta el alma de Maria a la Corte celestial* (perdida). — No es completamente segura la interpretación, pues como se verá, el asunto es extraño y quizá nunca más representado : el autor de la descripción tampoco supo darle titulo. En medio está Cristo, que tiene en sus manos a lo que se puede entender « el alma de la Virgen » figurada por una niña medio desnuda y medio envuelta en ropa azul, sobre una toalla. A los lados del Señor están dos ángeles músicos con citara y arpa. A la derecha, el Bautista hablando con el buen ladrón figurado en un hombre desnudo, cortado el cabello, con una soga al cuello, arrimado a una cruz en tau. A la izquierda San Esteban arrodillado, de dálmatica, con una piedra en la mano hablando con un anciano que está de pié con ropa azul y birrete en la cabeza. Síguense una mujer moza desnuda de medio cuerpo arriba y un anciano de barba larga y cana a medio vestir que se supone serian Adan y Eva.

Representación análoga, — de Cristo con el alma de Maria en un lienzo, — es conocida en el arte italiano ; más no con la complicación que aqui se cuenta. Unas veces está Cristo al lado del lecho donde muere la Virgen ; por ejemplo, en la tablita de *predella* de *La Anunciación* de Fra Angelico da Fiesole que guarda el Museo del Prado (que responde a una tradición que tiene ya pruebas artisticas en un mosaico de Palermo del siglo XII y en

un marfil del XIII de Ravena) ; otras, se figura a Cristo en el cielo llevando el *almita* de Maria, por ejemplo en la pintura de Tadeo di Bartolo, en Siena.

Serie de la vida de San Froilán.

La vida de San Froilán es una vida clara y sencilla, sin terribles prodigios, ni martirio. Nacido en un arrabal de Lugo, en Galicia, por los años de 832, solitario primero, monje y fundador más tarde, obispo al fin de la sede de León, desde 900 a 905 en que murió santamente. Hacia 920 escribió su vida Juan Diácono en un códice de la *Biblia* que guarda el archivo de la catedral legionense : su relato cándido y poético ha sido la fuente de las representaciones del Santo, seguida con devoción por Maestre Nicolas.

I. — *San Froilán en el desierto* (alto 1,54 — largo 2.72).

Cuenta Juan Diácono, que cuando San Froilán andaba en los diez y ocho años caminó al desierto, y dudando si dedicarse a la vida solitaria o a la predicación, determinó probar la voluntad divina, poniendo brasas sobre sus labios y su lengua, y si le quemasen permanecer alejado del mundo en los yermos : intactos quedaron labios y lengua y lo interpretó como deseo de Dios de que fuera a predicar a las gentes. Una noche peregrinando en busca de lugar para erigir un monasterio, vió dos palomas revoloteando en el cielo, y que se le acercaban, una era roja como la llama, blanca la otra cual la nieve, absorto sintió que entraban por su boca y mientras la primera le abrasaba, refrigeraba su alma la segunda.

Estos dos milagros con aroma de leyenda mística, se representan en la tabla de que hablamos.

No será agraciada la composición, pero su simplicidad y falta de afeites comunica cierto plácido ambiente a los ingenuos milagros. El equilibrio está conseguido sin esfuerzo y la misma duplicidad de escenas no daña la visión del conjunto.

II. — *La predicación de San Froilán* (perdida).

III. — *Visita del Rey Alfonso III el Magno al Abad San Froilán* (alto 1,48 — largo 2,13) (Fot. II).

No especifica este hecho la *Vida* antigua, pero deja adivinar cuando pudo ser : Despues de predicar a las gentes con su compañero San Atilano, buscó San Froilán un lugar agreste y edificó un cenobio ; creció su fama y tuvo que descender a la ciudad de Viseo donde fundó un monasterio que llegó a contar trescientos monjes ; el Rey le hizo llamar, le donó riquezas, y le dió facultad para fundar por todo el reino. Era su cenobio visitadisimo por grandes señores, prelados, y gentes del pueblo.

Sorprende la presencia de las figuras episódicas que en otras tablas habremos tambien de señalar, y extraña sobre todo una pareja indecorosa. La afición de Maestre Nicolas Francés de animar las más solemnes escenas con anécdotas burlescas es una de las caracteristicas de su genio. ¿ De dónde puede provenir este gusto por lo episódico y picante que hace pensar en una relación imposible con el Maestre de Flemalle ? Desde luego, que no de Italia ; fueron quizá resabios del espiritu satirico del Norte, que entonces en la escultura y en la miniatura, más tarde en las orlas de los tapices, habia de culminar en Bosco y Brueghel el *Viejo* para acabar produciendo tardiamente el arte de Teniers. Mas, no es preciso buscar en lejanas tierras lo que bien cerca tenia nuestro artista : la catedral de León posee en las repisas y capiteles de su claustro, desde principios del siglo XIV, innumerables escenas, vulgares unas, cómicas otras, plenas de vida y realismo, y en ellas pudo inspirarse Maestre Nicolas. Contemporaneo suyo en León fué el escultor Maestre Joosquen, de indudable origen nórdico, que, seguramente, esculpió con brio y a veces picante intención escenas de género en las enjutas de la arqueria mural que rodea toda la cabecera de la iglesia, desde el crucero. El trato y comunicación entre ambos maestros es más que verosimil ; y quizá por estas vias llegó a Nicolas Francés el espiritu que por aquellos años tallaba en Flandes las misericordias de las sillas de coro y que en España

poco despues habia de tener brillante desarrollo en León, Plasencia, Ciudad-Rodrigo.

IV. — *Consagración de San Froilán por obispo de León* (alto 1,48 — largo 2,13) (Fot. III).

Crecia la fama del Santo Abad y el voto popular designábale con insistencia para obispo de la sede legionense : supo Alfonso III el devoto anhelo y quiso nombrarle ; mas San Froilán se resistió con fuerza, acusándose de ser un mal monje y de haber tenido hijos ; venció el Rey los motivos del Santo y el dia de Pascua de Pentecostés del año 900 fué consagrado obispo de León, y su compañero San Atilano para la mitra de Zamora.

Es esta una de las más solemnes composiciones de la pintura cuatrocentista en su primera mitad ; salvando todo lo que hay que salvar, pudiera decirse, que recuerda la *Maestá* de Simone Martini.

Serie del descubrimiento y traslado a León de los restos de San Isidoro.

Calle extremo-izquierda : totalmente perdida.

I. — *Fernando I pide al rey moro de Sevilla el cuerpo de Santa Justa.*

II. — *Aparición de San Isidoro a San Alvito y descubrimiento del sepulcro del primero.*

III. — *Traída a León de los cuerpos de San Isidoro y San Alvito.*

Serie del martirio y traslación de Santiago.

Calle extremo-derecha.

I. — *La degollación del Apostol Santiago* (perdida).

II. — *Desembarco en Iria del cuerpo del Apostol Santiago* (perdida).

III. — *La conversión de Lupa* (perdida).

IV. — *Traslación del cuerpo del Apostol Santiago el Mayor*

(alto 1,48 — largo 2,13). A la manera que vimos en otras pinturas de la serie, tambien en esta se representan dos escenas y varios episodios realistas ; es la tabla más rica en ellos. No abundan representaciones anteriores a esta del traslado de los restos del Apostol. Los datos iconográficos están fielmente sacados de los breviarios que reproducen los viejos relatos.

Tablas de las entrecalles

Como ya se ha dicho, los cuerpos o calles del retablo estaban separados por seis como columnas y todas estaban llenas de figuras de Santos a tres faces, de suerte que entre todas serián unas doscientas, no cuatrocientas como dice la relación del siglo XVIII.

Al destruirse el retablo se enviaron algunas de estas tablas a Trobajo de arriba y alli se encontraron a principio de este siglo, descubiertas dos y las demás pintadas de brocha gorda, formando la armadura del altar. Las conservadas son en total diez y ocho y con ellas se ha decorado la cátedra episcopal moderna. Son de dimensiones diversas, probablemente los frentes eran más estrechos ; las figuras de mayor tamaño, tienen de alto unos 75 cms. : destacan aisladas sobre fondo dorado grabado.

Son : *San Cipriano* y *San Timoteo* que viste manto verde, capuz y muleta ; *San Valeriano* caballero joven de ropón corto calzas y estoque cogido como bastón ; *San Bricio* obispo ; *San Tiburcio* marchando, visto de espaldas con ropa corta y gorra, — figura como la de *San Valeriano* graciosa y esbelta ; — *San Urbano* papa ; *San Eugenio* y *San Leandro* arzobispos ; *San Antonio Abad* con báculo y el diablo a los pies ; *Santa Cristeca* (sic, en el rótulo) con una vela y el diablo que la coge por un brazo ; el *Arcangel Gabriel* con azucenas, preciosa figura pero incompleta ; dos *Profetas*.

De menor tamaño hay dos tablas con *San Juan* y *San Mateo* con nimbos de relieve a diferencia de los otros que son grabados simplemente. Son figuras muy originales. Hay otras dos tablas, todavia más pequeñas de diez y siete centimetros de ancho, con

Santa Cristina en traje de época y lanza, *San Paulino* obispo, *San Juan el Limosnero* con escarcela y *San Silvestre.*

Estas figuritas estan pintadas con rara maestria : la riqueza de imaginación y el dominio de recursos artisticos son patentes en Maestre Nicolas : nótase la variedad de aposturas y de trajes, y la valentia con que se huye de la monótona repetición recurriendo como en *San Tiburcio* a pintar de espaldas alguna figura.

Vidrieras dibujadas por Maestre Nicolas

Una de las bellezas de que con justo titulo se envanece la iglesia de León es la serie de sus ventanales, si muchos son modernos, de los tiempos de la implacable restauración, conserva todavia espléndido muestrario de varios siglos.

De 1445 a 1463 dibujó Maestre Nicolas muchas vidrieras. No es dificil señalar cuales sean por sus caracteres artisticos. El Sr. Gomez Moreno le atribuya las coronaciones de las ventanas de las naves laterales.

En las ojivas se forman tres rosas con medallones, y en ellos hombres y mujeres sentados, figuras alegoricas de virtudes, vicios y ciencias : sendos rótulos declaran sus significados : *Avaricia* — *Envidia* — *Libertidad,* mujer con los brazos abiertos y gritando — *Señor so pobre,* sentada en un banquillo — *La ardida so,* con las manos sobre el pecho — *Pereysa so,* durmiendo — *Música soy,* tañendo el arpa — *Yo so arte de la iometria,* con un triángulo — *Ciencia de las leyes.* Además de estas, hay otras de la misma serie, pero sin letreros : una cuenta dinero, otra maneja espadas *(Justicia)* otra se mira en un espejo *(La Prudencia),* otra se hiere con puñal, otra como extasiada y otra leyendo en una cátedra, hombre observando una redoma *(Medicina),* otro arrodillado con un libro, otro leyendo o escribiendo y asi hasta un número total de veinticinco medallones, todos semejantes, con lóbulos en torno donde hay hojas y cuadrúpedos apareados con una sola cabeza.

Las figuras visten trajes de época, hállanse muy bien y con variedad dispuestas y resultan expresivas. Su tono general es claro, sin sulfuro de plata y llevan fondos de varios colores labrados de ramaje.

Se ha de advertir que para el ilustre arqueólogo M. Mâle la primera vez que aparecen en Francia las virtudes cardinales con sus correspondientes atributos es en un *Aristóteles* de la Biblioteca de Rouen de la segunda mitad del siglo XV ; y en León por lo menos la *Prudencia* y la *Justicia* ostentan ya el espejo y las espadas. Es este un nuevo dato para robustecer la idea de la formación italiana de Maestre Nicolas, pues el mismo M. Mâle afirma que Italia ya en el XIV tenia definida la iconografia de las virtudes.

Pinturas murales en la Capilla de la Virgen del Dado

En la capilla absidal que antes se llamaba de San Fabián y San Sebastián, se conservan unas pinturas en un testero, muy desvanecidas. Aparte de llevar las armas del obispo Cabeza de Vaca (1448-1459) el Sr. Gomez Moreno les aplicó un documento de 1459. De la composición principal sólo se acierta a distinguir unas peñas grotescas y una figura con aljaba, lo que permite afirmar que el asunto representado era el *Martirio de San Sebastián.* Vense además de gran tamaño y muy corpulentos los *Santos Bartolomé, Antonino, Antonio Abad* y *un Obispo* en la parte baja.

Las pinturas murales del Claustro

Sabemos que aunque encargadas en 1451, no empezó a trabajar en ellas Maestre Nicolas hasta 1460 y al parecer le alcanzó la muerte en la labor.

Perdidas del todo algunas, otras muy restauradas en varias épocas, o repintados los contornos en las últimas obras de con-

servación, se hace preciso un estudio detenido que está por hacer ; porque el realizado por el Sr. Gomez Moreno, es anterior a la limpia y restitución de muchos paños. Cuando completa, la serie contaba no menos que veintinueve pinturas al temple. Provisionalmente : puede decirse, que las dos primeras son de las más bellas, quizá anteriores en varios años a las siguientes y de mayor delicadeza, sin que haya incompatibilidad con las del retablo : tal vez correspondan a un encargo que precediera al de 1452.

Representan :

I. — *La Presentación de la Virgen en el Templo* : vese tambien la escena del *Abrazo de San Joaquin y Santa Ana ante la puerta de oro.*

II. — *Elección de esposo y desposorios de la Virgen.*

Ambas pinturas tienen gran interés, estan muy deterioradas. En la segunda se ve un gaitero que recuerda al de la tabla de la *Visita de Alfonso a San Froilán* del retablo mayor : obsérvese la duplicidad de escenas.

A parte de estas dos en cierto modo separadas en espiritu y técnica del resto de la decoración del claustro, el Sr. Gomez Moreno se inclinaba en su *Catálogo monumental* a atribuir a Maestre Nicolas veintiuno pinturas desde la IX hasta la última, de las que tres hay perdidas en absoluto. Las figuras suelen ser menores que las de las historias precedentes y suelen ostentar escudos heráldicos, por ejemplo de los Quiñones, indicando acaso que algunos señores los iban costeando y en dos de las últimas reconócense las armas del obispo D. Antonio de Veneris (1464-1470) que coincide con las últimas fechas de Nicolas.

El juicio de estas obras hecho por el Sr. Gomez Moreno con anterioridad — repetimos — a las obras de limpieza y restauración ; dice asi : « La tendencia de estas pinturas es italiana, en cuanto puede juzgarse y arcaica para el tiempo en que se hicieron. Carecen de perspectiva : el tamaño de las figuras iba regulado por su importancia y el paisaje es convencional, con peñas grotescas y

árboles copudos. Adviértese morbidez en los paños acusando mucho sus redondeces, algún escorzo valiente en el *Descendimiento* que no dejo de sospechar si será restauración del siglo XVI. » En el colorido se prodiga el azul cobalto muy vivo.

El arcaismo certeramente señalado, se explica, porque seguramente la educación de Maestre Nicolas fué plenamente trecentista.

La Natividad

Es una miniatura de 26 cms. de ancho que decora la H inicial del folio 6 del *Cantoral* del Oficio de la Natividad que se guarda en el Archivo de la Colegiata de San Isidoro de León. Su hallazgo y la atribución a Maestre Nicolas se deben al Sr. Gomez Moreno : no sólo la identidad de tipos y de técnica son su fundamento, sinó que, con toda probabilidad, la abreviatura de Nicolaus que aparece en la chimenea es la firma.

En casi todos sus elementos conviene esta representación con la miniatura de las *Très riches heures* del Duque de Berry (Chantilly) reproducida por M. Mâle (*L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, pag[a] 5, fig. I), bien que no esté arrodillado San José, etc. Esta representación de la *Natividad*, supónela el ilustre escritor casi contemporanea de la del folio 41 del manuscrito 647 de la Biblioteca del Arsenal que cree es la primera del arte francés con la Virgen arrodillada. Y añade, que por entonces Gentile da Fabriano, « rompant avec la tradition giottesque, peignait une Vierge agenouillée devant le nouveau-né » (pag[a] 7).

Algo hay que rectificar : mucho antes que en el códice del Arsenal y que en las *Horas* de Chantilly se pintaba en Cataluña la *Natividad* de tal manera.

En 1346 Ferrer Bassa representaba la escena en Santa Clara de Pedralves (cerca de Barcelona) poniendo a la Virgen de rodillas, a San José dormido apoyada la cabeza sobre un brazo y en el fondo los pastores entre sus borregos admirados de la visión de

los ángeles — es decir, con todos los datos precisos que aparecen en la pintura de Gentile da Fabriano (S. Sanpere y Miquel, *La Pintura mig-eval catalana*, 1908, pag[a] 227, fig. 80).

Que no es ejemplo aislado, lo prueba, que en 1361 otro pintor catalán, Jaime Serra, en el retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza (*ob. cit.*, pag[a] 271, fig. 99), pone a los padres de Jesus en igual guisa.

¿ Puede deducirse de esta prioridad una influencia española en Francia e Italia sobre la representación de la Natividad ? Creemos que no : ha de buscarse un origen común, y a pesar de lo indicado por M. Mâle, en la escuela giotesca ; que no es errada esta hipótesis, lo muestra la pintura de Tadeo Gaddi en la Academia de Florencia, que aunque narra un momento posterior de la vida de Cristo — *La Adoración de los pastores* — la Virgen aparece en ella de rodillas y San José de hinojos tambien en devota contemplación (Venturi, *La Pittura del trecento*, fig. 436).

Pero es más, sin ir a Italia pudo Maestre Nicolas ver esta representación en el retablo de Salamanca. Queda asi un tanto dilucidada la procedencia y relaciones de la *Natividad* de Maestro Nicolas.

Entre todas las mencionadas representaciones destaca la leonesa por su intensidad y sencillez : es grande la unción religiosa ; y la escena está desarrollada con suma claridad. Prescinde del tema de San José dormido que vemos en las catalanas y en la de Gentile, y coincide con las de Gaddi y de las *Horas* de Berry en presentarle en adoración, que revela sorpresa en la miniatura de Chantilly, emoción conturbada en la tabla de Florencia, tranquila complacencia en la inicial de León.

Es la obra de Maestre Nicolas quizá la versión artistica más pura del pasaje de las famosas *Meditaciones sobre la vida de Jesu-Cristo* antes atribuidas a San Buenaventura, donde se refiere (cap. VII) cómo recien nacido Jesus le adoraron de rodillas Maria y José.

Pinturas proximas al Arte de Maestre Nicolas

Por tierras leonesas — dando a la palabra amplitud histórica — se encuentran numerosas pinturas que recuerdan los caracteres de las obras ciertas de Maestre Nicolas Francés : de algunas incluso pudiera pensarse en si serán obras de su mano. Analizaremos brevemente las más importantes, bien que dando a los juicios un valor provisional, pues no sólo faltan documentos, sino tambien informaciones fotográficas :

El retablo de la capilla del Contador Saldaña en Santa Clara de Tordesillas.

Quizá es la obra más tipica entre las no documentadas que pueden atribuirse a Maestre Nicolas Francés. Tecnicamente la semejanza con el retablo de León no cabe ser mayor : a temple tambien, predominando verdes y carmines, carnes pálidas, rosadas arquitecturas con estatuitas en los ángulos, fondos de oro con ramajes finos y largos. La clasificación no ofreció dudas al Sr. Gomez Moreno que publicó fotografia en su citado estudio sobre *Joosquen* : se reprodujo abierto el altar de Tordesillas en las *Joyas* de la Exposición historico-europea de 1892, fecha en que se admiró en Madrid. En el friso del soberbio techo de carpinteria morisca que cubre la capilla mayor de Santa Clara de Tordesillas hay unas grandes figuras de Santos de medio cuerpo pintadas entre 1449 y 1457 : no son de mano de Maestre Nicolas, pero quizá eco de su arte.

El trasaltar de León.

Ademas de las que quedan estudiadas, consérvase en la catedral de León una importante pintura mural. Ocupa uno de los paños del trasaltar y representa al *Ecce Homo* ; la figura de Cristo

es un postizo en lienzo. La distribución de la escena y los mismos tipos con desmesurada nariz y boca sugirieron al Sr. Gomez Moreno el recuerdo de las tapicerias francesas del siglo XV. Su fecha presumible es de cuando Maestre Nicolas estaba en sus últimos años ; sinó de su mano, pertenecerá al circulo inmediato de su influencia.

El retablo de San Miguel de Villalpando.

Ocho de las tablas que forman el retablo de San Miguel de Villalpando (provincia de Zamora) presentan semejanzas que las relacionan con las obras de Maestre Nicolas. Han sido estudiadas y rectamente definidas por D. Manuel Gomez Moreno. El crítico alemán, Dr. Mayer, públicó la noticia en su *Geschichte der spanischen Malerei* mas equivocó el titular que no es San Lorenzo, y olvidó citar al *Catálogo monumental* del sabio español por él consultado en el Archivo del Ministerio.

Tablas en Nuestra Señora del Templo de Villalpando.

Dos medios tableros que sirven de mesa de altar (1,44 de alto) *La Circuncisión de Cristo* y *La Muerte de la Virgen* « son admirables, escribe el Sr. Gomez Moreno en su obra citada, de vigoroso acierto y limpia coloración, nimbos de oro con negro y a veces el nombre del personaje, ropas brocadas ».

Otras obras influidas por Maestre Nicolas.

En Tapiolas (Zamora) vió el Sr. Gomez Moreno más pinturas de clara filiación en la escuela que estudiamos.

En la colección Basabe, de Bilbao, una tabla con la *Pentecostés* recuerda las pinturas bajas del reverso de las puertas del altar de Tordesillas.

El fotografo Linker de Bilbao poseia unas tablas puertas de triptico procedentes de la provincia de Burgos que, cerrado serian las figuras grandes de dos padres de la Iglesia, — *San Gregorio* y *San Jeronimo*, — y por dentro dos escenas pequeñas en cada tabla : consérvanse el *Nacimiento de la Virgen* y la *Presentación del niño Jesus en el Templo*. Tonalidád mate, curiosas pero muy distantes ya de las obras tipicas de Maestre Nicolas. (Notas comunicadas por J. Allende-Salazar.)

Bibliografia.

La vez primera que el nombre del Maestre Nicolas salió en letras de imprenta fué en 1588, en el extracto hecho por Fray Juan de Pineda de la antigua relación del *Paso honroso de Suero de Quiñones*, pero, mutilado el pasaje, que parecia aludir a un simple entallador, quedó por varias centurias perdida la referencia.

La relación original del *Paso honroso* no ha llegado a nosotros en texto contemporaneo : la Biblioteca del Escorial posee una copia en letra de los primeros años del siglo XVI (Est. 16-2 y-s-19) que es seguramente la versión más fiel y más antigua : de este manuscrito, dió noticia Alenda en sus *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas* (premiada por la Bib. Nac., Madrid, 1903), quien publicó con algunos errores el pasaje referente a Maestre Nicolas que figura al folio 21 del códice escurialense. La Biblioteca Nacional de Madrid en el manuscrito Fol. 141) guarda varios carteles de *pasos caballerescos* entre ellos la *grida*, los veintiuno capítulos de condiciones del de Suero de Quiñones y dos cartas ; es de letra de mediados del siglo XV.

Modernamente recogió abundante documentación acerca de Maestre Nicolas D. Demetrio de los Rios, en su obra póstuma : *La catedral de León* (Madrid, 1895), donde se públicó muy extractada y en algún desorden.

En 1905-1908 D. Manuel Gomez Moreno al hacer el *Inventario monumental de la provincia de Léon* estudió con clarividencia las pinturas del XV y con certera interpretación de las noticias publicadas por Rios, distinguió el grupo de obras atribuibles a Maestre Nicolas, adscribiendole, desde luego, los restos del retablo antiguo. El magistral inventario permanece, por desgracia, inédito, pero, por bondad de su autor, quella extractado.

En 1907 publicó D. J. E. Diaz Jimenez un folleto titulado *Catedral de León. El Retablo* donde se describen las tablas de varias procedencias y distintos tiempos que componen el altar actual, se publican fotograbados de cuatro del antiguo, pero ni se atribuyen a Nicolas, ni se adelanta nada en su clasificación.

De 1908 es el volomo 2º del tumen III de la *Histoire de l'Art,* en las paginas 759-761, el llorado critico M. E. Bertaux estudia el retablo leones, sigue a Gomez Moreno en la atribución a Nicolas, piensa en la filiación florentina, aun creyéndole artista local ; y lleva la fecha de las pinturas a mediados del siglo.

En 1911 D. M. Gomez Moreno publicó el estudio *¿ Joosquen de Utrech, arquitecto y escultor ?* (*Boletin de la Sociedad Castellana de Excursiones,* Valladolid, Marzo) en el que señala la hermandad del triptico de Tordesillas con las pinturas del retablo de León y con la miniatura del cantoral de San Isidoro, indicando, que « todas guardan parentesco muy estrecho con las famosas *Horas* del Duque de Berry, hoy en Chantilly ». Júzguese lo acertado de la opinión, puesto que aun se ignoraba el apellido de Maestre Nicolas.

En 1912 C. F. R. dió a la imprenta una *Guia para visitar la Catedral de León* : en el apéndice 7º (pag. 70-80) se publica un curioso manuscrito : la descripción minuciosa del retablo tal como se encuentraba en el siglo XVIII.

D. M. Bravo, autor del util librito *León. Guia del turista* (1913), sigue las opiniones del Sr. Gomez Moreno, cita como seguras de Maestre Nicolas las pinturas murales de la capilla del Dado

y publica reproducción de una de las tablas estrechas del antiguo retablo, mas no las atribuye al pintor que estudiamos.

El laborioso critico alemán A. L. Mayer en su *Geschichte der spanischen Malerei* (1913), en la pagina 133 del tomo I, se limita a extractar, sin citarlo, el mencionado *Catálogo monumental* de Gomez Moreno, indicando relaciones del arte de Nicolas con la antigua escuela de Colonia, y con el círculo de influencia de Lochner.

NOUVELLES RECHERCHES SUR L'INFLUENCE DES « MEDITATIONES VITAE CHRISTI » SUR L'ART DE LA FIN DU MOYEN AGE

COMMUNICATION DE M. L. VAN PUYVELDE

Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Gand.

On connaît l'importance attachée dans les derniers temps à un des livres les plus répandus du moyen âge : les *Meditationes vitae Christi* du pseudo-Bonaventure. M. Émile Mâle a exposé [1], avec une éloquence justement appréciée, une thèse séduisante sur l'influence considérable qu'aurait exercée ce livre, souvent par l'intermédiaire du théâtre religieux, sur les artistes de la fin du moyen âge. Beaucoup le suivirent dans cette voie, avec enthousiasme.

J'ai moi-même parlé quelque peu de cette influence dans un ouvrage publié en 1912 par l'Académie Royale flamande de Belgique [2], ouvrage dans lequel je me suis efforcé d'examiner l'influence que pourrait avoir eue le théâtre religieux d'une contrée déterminée les anciens Pays-Bas, sur l'art de cette contrée et à des époques bien délimitées. Depuis lors, la question des *Meditationes* a été, de ma part, l'objet d'une étude plus approfondie,

1. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908.
2. *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen*, Édition de l'Académie Royale Flamande, Gand, 1912.

et l'honnêteté scientifique m'oblige à dire qu'il m'est impossible de croire encore à une action *importante* exercée par les *Meditationes* sur les arts plastiques de la fin du moyen âge.

A mon humble avis que j'espère pouvoir justifier, c'est seulement dans des cas tout à fait exceptionnels que les artistes ont trouvé des aspects nouveaux de certains sujets dans le texte des *Meditationes*, et ce n'est que d'une façon indirecte, en répandant l'esprit franciscain, que ce livre a pu influencer les artistes.

A l'appui de ce que j'avance, je tâcherai de démontrer :

1° que certaines particularités qu'on lit dans les *Meditationes*, les artistes pouvaient les trouver ailleurs et précisément à la même source où l'auteur des *Meditationes* est allé les puiser ;

2° que, à propos de nombre de sujets, le texte des *Meditationes* n'est pas de nature à influencer l'imagination des artistes ;

3° que, précisément, des sujets amplement décrits dans les *Meditationes* n'entrent cependant pas dans l'art ;

4° que les représentations qu'on a dit tirées des *Meditationes* n'en furent tirées que partiellement ou même pas du tout.

Point ne sera besoin de m'étendre longuement sur le premier point. Il est aisé de concevoir que celui qui était à la recherche de nouvelles manières de représentation dans la peinture ou la sculpture pouvait, en maintes circonstances, les trouver là où l'auteur des *Meditationes* les avait trouvées lui-même. A ce sujet, il convient de rappeler que celui-ci n'est pas le créateur original qu'on aime à louer en lui, et les sources où il alla puiser furent, pour les théologiens qui aidèrent les artistes, tout aussi accessibles que les *Meditationes*.

Tout comme les autres compilateurs de son temps, le pseudo-Bonaventure a beaucoup feuilleté les évangiles apocryphes : son récit de la Passion est tiré pour une large part du *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* du pseudo-Anselme, et la Rencontre de Jésus et Marie sur le chemin de la croix sont en ligne

directe de l'*Evangelium Nicodemi*. Il témoigne lui-même, à plusieurs reprises, qu'il prend une foule de particularités dans les œuvres de saint Bernard. Dans sa préface il dit :

Ideo libenter Bernardi verba in hoc opusculo intersero et adduco, quia non solum spiritualia sunt et cor penetrantia, sed et decore plena, et ad Dei servitium excitantia.

Le pseudo Bonaventure loue donc beaucoup les écrits de Bernard. C'étaient, d'ailleurs, des écrits qui, selon lui, faisaient grande impression. Le style surtout lui paraît très impressionnant. J'insiste sur le fait qu'il le dit expressément au passage du Procès céleste concernant la Rédemption. On a cru pouvoir affirmer que l'art plastique a emprunté cette scène aux Mystères, qui, eux, la tiendraient des *Meditationes* [1]. Or, on oublie que le pseudo Bonaventure reconnaît lui-même ne donner qu'un aperçu sommaire de la merveilleuse description qu'il trouve dans l'œuvre de saint Bernard :

Et inter eas magna controversia facta est, prout narrat B. Bernardus pulchro et largo studio. Sed ego succincte, ut potero, referam summam (chap. II).

N'est-ce pas comme si l'auteur des *Meditationes* renvoyait ses lecteurs — et les érudits de la postérité — au texte plus explicite de saint Bernard [2] ?

D'autres livres encore étaient à la portée des artistes qui voulaient puiser aux sources livresques. Presque au même moment où les *Meditationes* se répandirent, un autre ouvrage important vint aussi en circulation : c'était le *Speculum humanae Salvationis.*

1. M. É. Mâle, *op. cit.*, p. 13, cite une seule preuve à l'appui de cette thèse. Seulement, le *Mystère de la Nativité*, dont il la tire, date du milieu du XVe siècle, et, à ce moment, les *Meditationes*, répandues en langue populaire, avaient déjà été passablement allongées.

2. La même matière fut également traitée dans les Moralités des plus anciens troubadours : notamment dans celles de Guillaume Herman et Étienne Langton, archevêque de Canterbury. Voir les documents dans Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien*, 1885, éd. 1904, p. 453.

Le texte de ce livre était, comme celui de la *Biblia Pauperum*, enrichi de dessins, et les artistes ne se faisaient pas faute d'y puiser.

Dans ce livre nous retrouvons, par exemple, la représentation la plus usitée pour le Crucifiement : le Christ est cloué sur une croix couchée. D'aucuns croient que cette représentation est passée des *Meditationes* dans l'art par la voie des Mystères. Ceux qui le prétendent, paraissent ne pas avoir prêté une attention suffisante à la chronologie. Nous voyons surgir cette représentation dans l'art septentrional bien avant l'existence des Mystères. Les Mystères d'Arnould Greban, de Mercadé et de Jehan Michel datent du milieu et de la fin du XV[e] siècle, et de même l'*Egener Fronleichnamspiel.* Or, le Crucifiement de Jésus sur la croix couchée par terre est à voir dans les *Grandes Heures* du duc Jean de Berry et dans une miniature de 1415-1422 du *Livre d'Heures* de Turin. J'inclinerais à croire que les miniaturistes ont emprunté cette représentation au *Speculum humanae Salvationis.* Seulement, il convient d'ajouter que la scène était déjà décrite ainsi dans le Manuel du Mont Athos et qu'elle n'était pas étrangère à la tradition artistique byzantine.

En second lieu, par rapport à différents sujets, le texte des *Meditationes* n'est pas de nature à influencer les artistes et à leur faire introduire des changements dans l'iconographie communément admise. Quantité de sujets, représentés abondamment par les artistes, ne sont mentionnés dans ce livre qu'en passant. L'auteur cite le fait évangélique. Il ne le décrit pas. Tel est le cas pour le Mariage de Marie et de Joseph, pour l'Adoration des Bergers, pour l'Adoration des Mages, pour la Résurrection.

Une troisième constatation est plutôt de nature à nous étonner. Certains épisodes pittoresques sont décrits longuement et d'une façon bien suggestive, dans les *Meditationes.* De plus, il s'agit

souvent de sujets qui, à beaucoup d'égards, devaient tenter les sculpteurs et les peintres. Et, cependant, ils n'arrivent pas à pénétrer dans le domaine de l'art plastique.

L'auteur rapporte une quantité de particularités savoureuses sur la vie journalière de la sainte Famille. La lecture de ces récits devait être un délice pour les gens du moyen âge. On y voit la Vierge gagnant sa vie avec la quenouille et l'aiguille ; elle va de maison en maison demander de l'ouvrage ; dès que Jésus est âgé de cinq ans, il fait les courses du ménage, va chercher l'ouvrage, le rapporte à domicile et demande le salaire ; il y a parfois disette dans le ménage, et alors Marie doit consoler son Fils affamé. De son côté Joseph s'occupe de travaux de charpente (ch. XII).

Rien de tout cela ne semble avoir frappé l'imagination des artistes, ni de ceux qui leur fournirent des conseils. Je n'ai pu trouver trace, dans les œuvres d'art antérieures au XVIe siècle, du tendre entretien de Jésus et de Marie, après le Recouvrement de Jésus au temple (ch. XIV), ni de la Rencontre au désert de Jésus et de saint Jean-Baptiste dans leur prime jeunesse (ch. XII).

Les émouvants adieux de Marie et de Jésus avant la Passion du Christ n'ont tenté qu'un nombre infime d'artistes. Ces adieux remplissent tout le chapitre LXXII des *Meditationes* ; malgré cela, ils n'apparaissent pas dans l'art avant la fin du XVe siècle et rarement [1].

De tels sujets auraient certainement pénétré dans l'art, si les *Meditationes* avaient été réellement une sorte de Livre des peintres pour les artistes de la fin du moyen âge.

1. Et encore, les gravures de Dürer et de Jacob Cornelisz, qui représentent cette scène, s'écartent en plusieurs points du texte des *Meditationes*. Il existe, il est vrai, deux, trois œuvres plus anciennes, de maîtres italiens, qui montrent ce sujet, mais la manière mouvementée dans laquelle il est traité, les fait plutôt dériver de ces complaintes de Marie qu'on connaît dans la littérature italienne sous le nom de *Devozioni del Giovedi santo*. Voir sur ces *Devozioni* : Henry Thode, *op. cit.*, p. 473-476.

En quatrième lieu, la plupart des figurations artistiques, qui, à première vue, paraissent être prises directement aux *Meditationes*, n'ont que des rapports lointains avec celles-ci, et souvent aucun rapport du tout. Ce n'est que dans des cas tout à fait exceptionnels qu'on peut discerner l'influence directe de ce livre sur l'iconographie artistique.

Il faut qu'à l'appui de cette thèse je m'étende un peu plus sur les preuves.

Je prends comme point de départ le récit de la Nativité. C'est peut-être le plus suggestif des récits des *Meditationes.* L'événement est retracé avec la précision d'une hallucination, d'après la vision qu'eut un membre de l'ordre des franciscains.

Les artistes des XIV[e] et XV[e] siècles ont-ils rendu cet événement tel qu'il est raconté ici avec des données pittoresques ? M. É. Mâle le croit, et, comme points de comparaison, il cite ce qui suit. Dans les représentations de l'art plastique, l'Enfant apparaît, gisant sur le sol, à peine protégé par une poignée de foin. La Vierge et saint Joseph sont agenouillés devant lui pour l'adorer, et les Anges descendent du ciel et viennent se prosterner devant leur Dieu [1].

C'est ainsi qu'en effet la Nativité est peinte et sculptée au XV[e] siècle, mais je ne puis concéder qu'elle soit relatée ainsi dans le livre de piété qui nous occupe. A l'enfantement, Marie s'appuie contre une colonne ; au moment où l'Enfant vient d'être mis au monde, Marie ne s'agenouille pas pour l'adorer. Elle agit plus en mère. Elle se penche en avant, prend l'Enfant Jésus et le presse tendrement contre son cœur. Et ce n'est qu'après l'avoir lavé, enveloppé dans des langes et mis dans une crèche qu'elle s'agenouille et adore son Dieu ; alors aussi Joseph se met à genoux (ch. VII).

Quel est l'artiste du XIV[e] et du XV[e] siècle, qui ait représenté les phases de cet épisode tel qu'il est relaté dans les *Meditationes* ? Qui fait s'appuyer Marie contre une colonne ? Qui fait s'incliner

1. Voir É. Mâle, *op. cit.*, p. 18 et p. 25.

Marie pour prendre son enfant. Qui le lui fait serrer contre sa poitrine en l'entourant des deux bras ? Dans quelle miniature, dans quel tableau, Marie lave-t-elle l'Enfant elle-même ?

Je ne connais qu'une représentation de l'épisode où Marie lave elle-même l'Enfant, et une autre où Marie et Joseph sont agenouillés près de la crèche où repose l'Enfant. La première se trouve dans un *Livre d'Heures* du Maître des *Heures de Boucicaut* [1] ; la seconde dans un *Livre d'Heures* du duc Jean de Berry, attribué parfois à Jacques Coene [2].

A force de vouloir trop expliquer l'iconographie nouvelle, qui s'introduit à la fin du moyen âge par l'influence des *Meditationes*, on s'exposerait à altérer les données et les faits, à considérer les choses telles qu'elles se présenteraient le mieux dans l'intérêt de la thèse et non telles qu'elles sont en réalité. C'est ainsi qu'on en vint à attribuer au récit de l'Annonciation des *Meditationes* une influence qu'il ne put exercer.

Des savants judicieux ont observé que les artistes du XIVe et du XVe siècle animaient la représentation de l'Annonciation, en faisant s'agenouiller l'Ange et Marie, en même temps : cette Vierge agenouillée aurait été prise directement des *Meditationes* par les peintres [3] ; quant à l'agenouillement de Gabriel, il leur serait venu des *Meditationes* par la voie des Mystères [4].

Dans le livre franciscain, il n'est pourtant pas question pour l'ange de s'agenouiller aussi longtemps qu'il remplit sa mission ; Gabriel paraît soudain dans la chambre de Marie ; il ne s'agenouille pas lorsqu'il entre : il se tient debout et s'incline, (stans inclinatus), tandis qu'il transmet son message ; Marie également reste debout dans une attitude humble et réservée (Domina stat timorate ac humiliter) (ch. IV). C'est justement ce moment-là que

1. Voir la reproduction dans la *Revue de l'Art Chrétien*, 1904, p. 31.
2. Bibl. Royale de Bruxelles, nº 10767, fº 59.
3. Thode, *op. cit.*, p. 461-462.
4. É. Mâle, *op. cit.*, p. 18 et 24-25.

les artistes représentent, en s'écartant de l'aspect de la scène que les *Meditationes* auraient pu leur suggérer. Jamais ils ne rendent la fin de l'entrevue, où, d'après les *Meditationes*, la Vierge s'agenouille, et l'ange également, lorsqu'il prend congé.

Des récits d'autres scènes ne renferment, au milieu de toutes sortes de considérations religieuses et morales, que deux, trois traits plastiques. Soyons large, et supposons que, peut-être, ces quelques traits aient pu frapper l'imagination des artistes, parce qu'ils apparurent soudain avec une clarté fulgurante. Recherchons les récits qui pourraient le mieux être considérés sous ce point de vue : ce sont ceux de la Présentation et de l'Adoration des Mages.

Dans le premier, on remarque trois traits propres à frapper l'imagination. Siméon se prosterne et adore l'Enfant qui tend les bras vers lui. Puis l'Enfant, après avoir été élevé dans les bras du vieillard, tend les mains vers sa mère et revient près d'elle. Ensuite, on se dirige processionnellement vers l'autel où Marie, agenouillée, présente son enfant.

Je n'ai pu retrouver dans l'art qu'un seul de ces trois aspects de la scène, notamment le second. Sur un petit panneau attribué à Giotto, dans la collection Gardner, à Boston, l'Enfant se détourne de Siméon qui le porte dans les bras, et tend ses mains vers sa mère. C'est là une exception qui reste unique.

Dans le récit de l'Adoration des Mages nous apprenons excessivement peu de choses de l'adoration elle-même. C'est à peine si nous y trouvons quelques traits que l'art plastique nous présente également : les mages s'agenouillent devant l'Enfant, lui baisent les pieds, lui offrent leurs présents, après avoir étendu un tapis devant lui. Ils sont accompagnés d'une suite nombreuse.

Faut-il supposer que les artistes aient emprunté ces détails aux *Meditationes* ? Je ne le crois pas. Le détail du premier mage agenouillé se trouve déjà dans l'art du haut moyen âge. Le geste du mage baisant les pieds, qui a été, d'ailleurs, pendant tout le moyen âge une marque habituelle de l'hommage, se trouve

déjà dans l'œuvre de Nicolo Pisano, qui date d'avant le moment où les *Meditationes* furent répandues. Le déploiement d'un tissu est inconnu dans l'art plastique. Quant à la suite dont les sculpteurs et peintres font l'escorte des mages, elle se développe dans l'art du trecento et du quattrocento italien et de là dans l'art septentrional du XVe siècle [1]. Est-elle empruntée aux *Meditationes ?*

Il est probable que les artistes aient reçu l'initiation de ces cortèges somptueux des Rois qu'on organisa à la fin du moyen âge dans plusieurs villes de l'Italie et des Pays-Bas avec un déploiement inouï de luxe : il y avait des chevaux, des guerriers, des musiciens et parfois même des fauves apprivoisés dans les cortèges du 6 juin 1336 à Milan, en 1417 à Parme, plus tard à Padoue, Arrezso, Florence, en 1392 en Gueldre [2], et, après 1400. dans de nombreuses villes des Pays-Bas [3].

On a également établi une comparaison entre la Mise en croix, telle qu'elle est décrite dans les *Meditationes* et telle qu'elle est rendue par quelques maîtres italiens.

L'auteur des *Meditationes* donne une description caractéristique

1. Cette suite apparaît d'abord dans un tableau de l'Adoration des Mages de l'école de Cimabue : les Mages n'y sont accompagnés que de deux serviteurs (voir la reproduction dans *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 119). Giotto, dans sa fresque de la Chapelle de l'Arena de Padoue, les fait accompagner par un serviteur et deux chameaux ; dans sa fresque de l'église inférieure d'Assise, il y a quatre serviteurs et deux chameaux. Le sculpteur Giovanni Pisano compose l'escorte avec deux chevaux, deux chameaux et trois serviteurs, dans la chaire de Vérité de l'Opera del duomo de Pise. Une telle escorte n'est pas de nature à nous faire songer à la foule nombreuse et au cortège bruyant dont il est parlé dans les *Meditationes* : « Venerunt ergo isti tres reges cum multitudine magna et honorabili comitiva.... Domina sentit strepitum et tumultum » (ch. IX). Dans la suite les artistes italiens se mettront à représenter le riche et bruyant cortège : Lorenzo Monaco, Filippo Lippi, Fra Angelico, surtout Gentile da Fabriano, Pisanello, Antonio Vivarini, Benozzo Gozzoli. A leur suite, Paul de Limbourg et ses frères font de même, et ils furent suivis dans cette voie, mais avec plus de discrétion, par plusieurs maîtres des Pays-Bas anciens du XVe siècle.

2. W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, 1911, I, p. 308, 309, 344 ; II, p. 181.

3. Voir mon ouvrage : *Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen*, Gand, 1912, p. 120.

de la manière d'attacher Jésus à la croix. Deux bourreaux, montés sur deux échelles apposées contre les bras de la croix, attachent Jésus qui est monté sur une échelle plus courte atteignant l'emplacement où devront être fixés les pieds (ch. LXX, VIII). M. L. Gillet [1] cite cinq œuvres italiennes, dans lesquelles il retrouve une iconographie identique. On pourrait y joindre un tableau de Cimabue, au musée de Berlin. L'influence des *Meditationes* se réduit à ces quelques exemples, si influence il y a. Car il convient d'observer qu'une représentation analogue se trouve déjà dans l'*Hortus Deliciarum* qui date du XIIe siècle, donc avant les *Meditationes* [2].

L'iconographie généralement admise du Crucifiement, aussi bien en Italie qu'au Nord des Alpes, nous montre le Sauveur attaché à la croix, tandis que celle-ci repose sur le sol. On nous dira que cette manière de concevoir le sujet peut avoir été empruntée aux *Meditationes*. M. L. Gillet l'affirme. M. É. Mâle suppose même que les *Meditationes* donnent cette conception du sujet comme étant la meilleure manière de se représenter la mise en croix [3].

Lisons attentivement le texte. Ce n'est qu'après la description détaillée de l'épisode du Christ cloué à la croix dressée que l'auteur ajoute, quasi en guise de glose, que certains croient que Jésus fut mis en croix lorsque celle-ci gisait encore sur le sol : « sunt tamen quidam qui credunt quod... » (cf. LXXVIII).

Il me semble que l'influence des *Meditationes* n'a pas été bien intense ici, quand presque tous les artistes et inspirateurs d'œuvres d'art n'admettent pas la conception que l'auteur donne comme la sienne et qu'il développe longuement, mais bien celle qu'il ne croit devoir citer qu'en ordre subsidiaire. Et puis — remarquons-le, une fois de plus — les artistes pouvaient trouver ailleurs que dans les *Meditationes* l'inspiration nécessaire pour renouveler l'iconographie. La représentation du Christ attaché à la croix

1. *Histoire artistique des ordres mendiants*, Paris, 1912, p. 122.
2. Voir la reproduction dans la *Gazette Archéologique*, 1884, pl. IX.
3. *Op. cit.*, p. 19 et surtout 29.

couchée par terre, les artistes pouvaient la connaître par la tradition artistique byzantine [1], et le Livre des Peintres du Mont Athos l'enseigne [2]. Saint Bernard la décrit dans le même sens [3], et de même le pseudo-Anselme dans son *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* [4].

Il s'agit d'être encore plus circonspect à propos de la Descente de croix, quoiqu'on retrouve dans l'art des représentations de ce sujet dans le sens du récit des *Meditationes*.

Différentes œuvres d'art du trecento italien rendent la scène dans ce sens. Au Nord des Alpes elle n'apparaît ainsi, à ma connaissance, que deux fois : dans les *Très riches Heures* de Chantilly, enluminées par les frères de Limbourg avant 1413, et dans le *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier, enluminé par Jehan Fouquet. N'est-il pas étrange que le récit si intuitif de la Descente de croix soit resté sans influence notoire dans les contrées septentrionales, pendant le XVe siècle, précisément alors que les *Meditationes* commençaient à s'y répandre dans la langue populaire ? Mais il y a plus. On voit la Descente de croix, telle qu'elle est décrite dans les *Meditationes*, dans plusieurs œuvres d'art qui datent d'avant l'époque où furent écrites les *Meditationes* [5]. D'où vient alors cette représentation dans ces œuvres anciennes ? On ne doit pas chercher bien loin : elle vient de l'iconographie traditionnelle byzantine, et on la trouve dans le Livre des Peintres du Mont Athos, qu'on

1. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 394.
2. Didron et Durand, *Iconographie chrétienne. Traduction du manuscrit byzantin du Mont Athos*, Paris, 1845, p. 194-195.
3. Migne *op. cit.*, t. 182, col. 1135, litt. B ; t. 183, col. 315, litt. B et D.
4. Ibid., t. 159, col. 282-283.
5. Voir Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge. Études iconographiques et archéologiques*, Tours, 1878, I, p. 221. Cet auteur renvoie à des manuscrits orientaux d'œuvres de Grégoire de Nazianze, à des plaques d'ivoire du XIe siècle à Ravenne et à Milan, à un Évangéliaire à Monza, à des sculptures sur un ambon, à S. Leonardo in Arcetri, et à un panneau des portes de Vérone du XIIe siècle. Voir aussi G. Millet, *op. cit.*

Dans le ms. n° 9222 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, du XIIe siècle, on retrouve une Descente de croix ressemblant à celle dont il est question.

considère comme le code des peintres durant le haut moyen âge. Il suffit d'y regarder attentivement, et on verra dans les *Descentes* des XIII[e] et XIV[e] siècles, plus d'analogies avec le récit du Livre des Peintres qu'avec celui des *Meditationes*.

Il ressort encore de cette constatation qu'on ne peut conclure trop vite. Elle me rend circonspect, alors même que je suis porté à croire à l'influence des *Meditationes*.

Ainsi, dans le cas de la Pietà, telle qu'on la voit chez plusieurs Italiens du début de la Renaissance : le corps de Jésus est étendu et repose des pieds sur les genoux de Madeleine et du dessus du corps et de la tête sur les genoux de Marie.

De telles représentations sont connues de Giotto, Ambrogio Lorenzetti Fra Angelico ; on en trouve encore une de ce genre dans une fresque récemment découverte dans la chapelle de Jérusalem au couvent de S. Girolamo à Fiesole [1].

Ces Pietà pourraient être considérées comme des reproductions plastiques du texte des *Meditationes* :

Domina suscepit caput cum scapulis in gremio suo : Magdalena vero pedes apud quos tantam gratiam olim invenerat. Alii circumstant, omnes faciunt planctum magnum super eum... (ch. LXXXI).

Mais, encore une fois, il est bien plus probable que les artistes italiens n'ont fait que suivre ici la tradition artistique venant de Byzance [2].

M. É. Mâle trouve une autre correspondance entre les *Meditationes* et l'art dans la représentation de la Pietà. Mais il vise une correspondance qui peut difficilement exister. Il dit :

Après la descente de croix, la Vierge assise au pied du gibet encore

1. Voir *Burlington Magazine*, 1909, p. 184.
2. Voir pour cette tradition G. Millet, *op. cit.*, p. 493-495.

debout, serre contre sa poitrine le corps inanimé de son Fils ; touchante attitude, imaginée comme on l'a vu par l'auteur des *Méditations* [1].

Cette description ne concorde pas entièrement avec celle des *Meditationes*. Dans le livre de piété, il est expressément dit que Marie n'a pas entièrement le corps de son Fils sur ses genoux, mais seulement la tête et les épaules ou le sommet du corps, tandis que les pieds se trouvent sur les genoux de Madeleine ; le corps raidi repose donc des deux extrémités sur les genoux de la Vierge et sur ceux de Madeleine.

L'équité scientifique exige que je cite les deux, trois particularités passées probablement des *Meditationes* dans l'art.

Dans une Pietà d'un *Livre d'Heures* du duc Jean de Berry de 1400 environ [2] se trouve un Christ au crâne dénudé, que M. É. Mâle met, à bon droit, en rapport avec le récit des *Meditationes*. La description visée [3] raconte comment Marie examine les plaies de son Fils ; elle voit les trous où se sont enfoncées les épines, elle considère sa barbe épilée, son visage défiguré par le sang et la salive et son crâne dénudé (tonsum), et elle ne peut s'empêcher de pleurer et cesser de regarder. On ne pourrait contester ici l'influence directe des *Meditationes*.

M. É. Mâle croit que la colonne, qui apparaît dans quelques figurations de la Nativité, est passée des *Meditationes* d'abord au théâtre, et puis dans les représentations de l'art plastique [4].

Il est intéressant d'observer qu'on ne trouve cette colonne que dans des Nativités des peintres des Pays-Bas et chez un de leurs

1. *Op. cit.*, p. 19.
2. Biblioth. Nationale de Paris, ms. lat. 919, f° 74 ; É. Mâle, *op. cit.*, p. 31.
3. Elle ne se trouve pas au chap. LXIX, comme le dit M. É. Mâle, mais au chap. LXXXII.
4. *Op. cit.*, p. 26.

imitateurs allemands. J'ai lu les Mystères des Pays-Bas et quantité de textes qui s'y rapportent : il ne m'est rien apparu ici de l'intervention des Mystères. Dans les *Meditationes,* il est clairement question d'une colonne contre laquelle Marie s'appuya avant la naissance du Christ. Cette colonne, nous la retrouvons dans les Vies de Jésus néerlandaises du XV[e] siècle.

Il est à supposer que l'idée de la colonne, trouvée dans les *Meditationes,* s'introduisit ainsi de la littérature pieuse dans la croyance populaire et dans l'iconographie artistique. A moins que, au moins dans certains cas, on ne doive simplement expliquer sa présence dans les *Nativités* par le fait que les peintres du XV[e] siècle aiment à nous présenter l'étable de Bethléem comme un château en ruines. Tel est, je crois, le cas chez Hugo van der Goes.

A propos de la Naissance de saint Jean, les *Meditationes* racontent que la Vierge, lors de sa visite à Élisabeth, séjourna un certain temps chez celle-ci et assista à la naissance de saint Jean. Dans le texte latin, il est dit : « Adveniente ergo tempore suo, peperit Elisabeth filium, quem Domina levavit a terra, et diligenter optavit ut expediens erat » (ch. V).

Cette scène se trouve cependant également dans saint Bernard, dans l'*Historia scolastica* et la *Legenda aurea.* Elle est représentée sur le volet droit du *Rétable de saint Jean* de Rogier van der Weyden, au musée de Berlin. Marie se trouve au premier plan et porte le nouveau-né dans ses bras. Elle est reconnaissable à l'auréole. A l'arrière-plan, Élisabeth reçoit les soins d'une servante [1].

En résumé, nous pouvons dire qu'il serait erroné d'accorder au texte original des *Meditationes Vitae Christi* la grande influence

1. J'en ai trouvé mention dans une étude sur ce sujet, communiquée par M[lle] Dr. C. C. van der Graft à une séance de section de la Société provinciale des Arts et des Sciences d'Utrecht, le 6 juin 1911, étude dont M[lle] van der Graft a eu l'obligeance de me remettre un tirage à part.

qu'on lui a attribuée sur l'iconographie de la fin du moyen âge. Je crois avoir démontré qu'on pouvait aisément, si l'imagination inventive restait en défaut, trouver les nouvelles manières de représenter les sujets là où l'auteur des *Meditationes* les chercha lui-même, soit dans la tradition artistique byzantine, soit dans les sources livresques ; qu'en général le style du livre de piété n'est pas assez suggestif pour marquer son empreinte dans l'imagination des artistes et susciter des représentations nouvelles ; que plusieurs sujets pathétiquement décrits ne pénétrèrent pas dans l'art, et que les traits pouvant avoir été repris des *Meditationes* sont fort peu nombreux, perdus dans des compositions traditionnelles.

Le but important des *Meditationes* est essentiellement franciscain : frapper au cœur. Par les récits, les méditations et les exhortations, il désire agir sur les sentiments, éveiller l'attachement pour Jésus enfant, le respect pour Jésus docteur, la compassion pour Jésus souffrant, l'amour pour Jésus triomphant.

C'est de ce côté qu'il faut chercher, à mon humble avis, l'influence de ce livre sur les arts plastiques. D'une manière générale qu'il serait malaisé de définir et de délimiter minutieusement, l'art religieux a, par l'intermédiaire des *Meditationes* ainsi que de la prédication, été initié à l'esprit franciscain. Cet esprit est fait de sentiments de foi intense et de méditations directes des faits et gestes du Sauveur. L'art de la fin du moyen âge en est pénétré profondément.

UNE ŒUVRE DE ROGER DE LA PASTURE DIT VAN DER WEYDEN :

« LAURENT FROIMONT », DU MUSÉE DE BRUXELLES

COMMUNICATION DE Mme MARIA BIERMÉ
Professeur de littérature à l'École normale supérieure de l'État à Liége.

Depuis que le traité de Versailles a décidé que l'Allemagne devait, en réparation des dommages considérables qu'elle a fait subir, au cours de la guerre de 1914-1918, à notre patrimoine artistique, nous remettre les panneaux de l'*Adoration de l'Agneau* des frères Van Eyck et ceux de la *Sainte Cène* de Thierri Bouts (bien qu'elle les eût légitimement acquis dans le passé), afin de reconstituer ces deux chefs-d'œuvre dans leur intégrité première, il semble qu'un nouveau principe ait été adopté par tous ceux qui ont quelque autorité dans le domaine de l'art. Ce principe serait de rechercher toutes les pièces des chefs-d'œuvre que les vicissitudes des temps ont disséminées dans les diverses collections du monde, et de les réunir de façon à recréer chaque œuvre telle qu'elle sortit des mains de l'artiste.

C'est ainsi que M. Jules Destrée, lorsqu'il était ministre des Sciences et des Arts de Belgique, a obtenu, du gouvernement belge, qu'il fît cadeau à la ville de Venise d'un fragment du plafond

de Véronèse, du palais des Doges, qui se trouvait au musée de Bruxelles, en hommage de reconnaissance pour l'aide que l'Italie nous avait apportée, durant la guerre. Celle-ci, voulant à son tour, nous accorder un témoignage d'amitié, nous a offert le fameux portrait de *Laurent Froimont,* dû au pinceau du grand artiste belge Roger de la Pasture, dit Van der Weyden, mais qui, tel l'*Homme à la flèche,* du musée de Bruxelles, fut longtemps attribué à Hugo Van der Goes.

Ce portrait de Laurent Froimont, à la tête fine et distinguée, au teint mat, légèrement teinté, à la chevelure sombre et dont les yeux magnifiques et d'une candeur juvénile ont, de même que les belles mains aux doigts allongés et pieusement jointes, une expression de recueillement religieux, fait supposer la présence de personnalités célestes, sans doute la Sainte Vierge tenant l'Enfant-Dieu dans ses bras, que le même artiste aurait représentées sur un autre panneau formant dyptique avec celui-ci. Où ce panneau se trouve-t-il ? Des recherches ne s'imposent-elles pas, afin qu'on puisse reconstituer, au plus tôt, dans son intégrité, cette œuvre magnifique ?

Le portrait de Laurent Froimont porte, inscrite en caractères gothiques et selon l'orthographe du temps, la devise suivante : « Raison l'ensaigne ». Cette devise appartient-elle à Laurent Froimont ou à Roger de la Pasture ?

Voilà encore un sujet de recherches à propos de cette œuvre ; mais ce qui nous paraît surtout important, c'est la réponse à la question que nous posons à la critique et qui a fait l'objet principal de cette communication.

Le saint Laurent peint en grisaille au revers du portrait de Laurent Froimont ne serait-il pas l'effigie de Roger de la Pasture lui-même ? ou, tout au moins, celui-ci ne se prit-il point comme modèle en représentant saint Laurent, modifiant seulement, quelque peu, l'un ou l'autre de ses traits, ainsi qu'il arrive aux artistes, dans les cas semblables ?

La question nous paraît fort importante, puisque, dans l'affir-

mative, il n'y aurait plus aucun doute quant à l'authenticité de l'auteur de *Laurent Froimont.* Lorsqu'on exposa solennellement cette œuvre, le 26 juillet 1921, au musée des Beaux-Arts de Bruxelles, il nous parut que l'attention admiratrice du public allait exclusivement au portrait de Laurent Froimont, tandis qu'on s'inquiétait assez peu de la grisaille représentant, au revers de ce même portrait, saint Laurent tenant de la main droite son livre d'heures, de la gauche le gril, instrument de son martyre. Le bienheureux semble prêt à se diriger vers le lieu du supplice. Une banderolle, encadrant un écusson à sa gauche et portant le nom de Froimont, prouve bien que saint Laurent est le patron du jeune homme dans l'attitude de la prière, puisqu'il était de coutume, au moyen âge, de représenter le patron céleste du donateur. Or, nous remarquâmes aussitôt que le saint Laurent ressemblait étrangement au dessin du musée d'Arras représentant le portrait de Roger de la Pasture lui-même. Lorsque la reproduction de ce dessin fut, quelques jours plus tard, exposée au musée de Bruxelles, sous une vitrine, à côté même de la photographie du saint Laurent, notre impression s'accusa plus nettement encore. Dans l'une et l'autre effigie, ce sont bien, en effet, le même nez, les mêmes rides partant de chaque côté des ailes du nez, pour descendre jusqu'au bas du visage, le même creux entre le nez et la lèvre supérieure, absolument la même bouche. La ressemblance se continue dans le menton et le devant du cou, que découvre le col de l'habit ouvert et de coupe semblable, dans l'un et l'autre portrait. Il est vrai que les traits de Roger de la Pasture sont plus fatigués par l'âge que ceux de saint Laurent, et il est bien difficile d'identifier les yeux de l'un et de l'autre visage, ceux de Roger étant larges ouverts, et les yeux de saint Laurent cachés par les paupières abaissées ; mais n'ont-ils pas la même forme? Il est assez difficile de se prononcer au sujet du front, à cause de la tonsure de saint Laurent et de la couronne de cheveux qui l'entoure et cache la partie supérieure de ce front.

Certes, les oreilles sont dissemblables et plus haut suspendues

dans le portrait de saint Laurent que dans celui de Roger de la Pasture, de même que la boîte crânienne est plus volumineuse chez ce dernier. Mais quel est l'artiste qui, choisissant de se prendre pour modèle, lui ou l'un des siens, dans la représentation d'un personnage historique ou autre, reproduit tous ses traits *identiquement*, dans les moindres détails, tel que le ferait un photographe? Je laisse le champ ouvert à la critique et souhaite vivement ne pas me tromper, parce que non seulement l'identité de l'auteur du superbe portrait de *Laurent Froimont* serait prouvée, mais le musée de Bruxelles posséderait ainsi, sous les traits de saint Laurent, l'effigie de l'artiste génial qui lui appartient tout spécialement, puisque Roger de la Pasture ou Van der Weyden fut son « Pourtraiteur » ou peintre officiel. Ajouterons-nous que ses œuvres mêmes semblent refléter quelque chose du caractère de la capitale de la Belgique, qui n'est ni flamande ni wallonne exclusivement, mais comprend les éléments des deux races ? Ainsi Roger de la Pasture, disciple, par la couleur, des frères Van Eyck, — lès créateurs de cette magnifique École flamande dont la richesse et la puissance du coloris n'ont jamais été surpassées, — possède, du caractère wallon ou latin (Roger de la Pasture est né à Tournai), extériorisation du sentiment dans ses nuances les plus subtiles.

Les chefs-d'œuvre de Roger de la Pasture dit Van der Weyden non seulement captivent toute notre admiration, mais attendrissent notre cœur, et, nous rappelant quelques-unes des paroles cueillies dans le superbe et émouvant discours par lequel M. André Michel ouvrit le Congrès, nous dirons que ces chefs-d'œuvre du maître belge correspondent « à cette loi de sympathie, de beauté et d'amour qui vit au fond de l'âme humaine ».

LE MANUSCRIT DU BRITISH MUSEUM INTITULÉ « ISABELLA BOOK »

OU BRÉVIAIRE D'ISABELLE LA CATHOLIQUE [1]

COMMUNICATION DE M. JOSÉ LAZARO
Ancien directeur du Musée du Prado.

Nous avons, dans nos cathédrales, dans nos archives, dans nos bibliothèques, une multitude de livres enluminés, qui, bien qu'appartenant à l'école flamande, diffèrent notablement des prototypes de cette école : j'estime que cette différence est due à ce fait qu'ils furent enluminés par des artistes espagnols élevés en Flandre, ou par des Flamands amenés en Espagne et qui subirent l'influence du milieu.

Afin d'éclaircir cette question et de déterminer si les artistes qui enluminèrent ces livres à partir de 1460 étaient espagnols, il m'a semblé qu'il convenait de commencer par l'examen des livres de la reine Isabelle, de ses livres de prières ; j'ai supposé qu'ils avaient été illustrés de bordures élégantes, de belles vignettes, sources de la culture artistique de la souveraine de Castille.

Ces livres devaient être écrits en langue vulgaire, puisque c'est dans cette langue que l'on prie pendant l'enfance et que la reine

1. Manuscrit Ad 18,851.

ignora le latin jusqu'à l'époque où elle se vit obligée de l'apprendre, « afin de s'entendre avec les ambassadeurs », selon ses propres paroles.

Je n'ai trouvé nulle part un bréviaire, un livre d'heures attribué à Isabelle et écrit dans la langue de Castille ; par contre, on lui en attribue quatre qui, tous, sont écrits en latin.

Le premier se trouve à la Bibliothèque Royale de Madrid ; mais il appartint, en réalité, à Doña Juana Enríquez, belle-mère d'Isabelle.

Le deuxième est au British Museum.

Le troisième appartient au baron Edmond de Rothschild.

Le quatrième est à la Bibliothèque de Cambridge.

Pénétré de l'émotion — bien naturelle dans une âme d'artiste — qui s'empare de celui qui va contempler un livre contenant des centaines de pages illustrées de la plus belle période de la miniature ganto-brugeoise, livre sacré pour avoir été fréquemment feuilleté par la célèbre reine, j'attendais, dans la salle des Manuscrits du British Museum, la communication du volume qui me fut solennellement remis par Mr. Wood, dans une boîte doublée de velours et munie d'un couvercle en verre.

En en prenant possession, mes mains tremblaient !

Avant moi, bien des écrivains avaient étudié ce volume, et plusieurs de ses feuillets avaient été reproduits en noir et en couleurs.

Extérieurement, on voit que la reliure est moderne : elle date de moins d'un siècle, bien qu'elle ait été faite adroitement, conformément à la description que donnent les inventaires, publiés par Clemencin, des livres que la reine avait à l'Alcazar de Ségovie, et qui, après avoir séjourné quelque temps dans la chapelle royale de Grenade, furent envoyés par Philippe II à l'Escurial.

D'après le comte Paul Durrieu qui a embelli sa vie en la consacrant à l'étude de la miniature flamande, selon l'heureuse phrase de M. André Michel, ce manuscrit fut offert par Francisco de Rojas à la reine Isabelle, probablement vers 1497, à l'occasion

du mariage de l'Infant Don Juan, dont Rojas avait été le principal négociateur.

Warner, qui l'a étudié à plusieurs reprises, lui attribue la même origine, ce qui n'a rien que de naturel, puisque les deux auteurs se documentaient à la même source : la dédicace qui figure au feuillet 437, recto, du manuscrit, où il est dit qu'il fut offert « à Isabelle, *reine d'Espagne et de Sicile*, par le très humble serviteur de Sa Majesté Francisco de Rojas ».

La puissance de suggestion de cette dédicace a été si intense, que Warner croit voir dans le roi qui est agenouillé devant la Vierge, dans la miniature qui représente l'*Adoration des Mages* (f° 41), Francisco de Rojas lui-même, bien que le personnage représenté soit un vieillard assez avancé en âge, alors que Rojas n'avait que cinquante et un ans en 1497, époque supposée de la présentation du manuscrit.

J'ouvre le volume et demeure émerveillé ! L'Ancien et le Nouveau Testament, les saints tels que les racontent les histoires, tout est là : couleurs magnifiques, bordures d'une éclatante beauté, et, sur fond doré, des chardons, des paons, des papillons, des vers, des fruits, des fleurs, d'une fraîcheur et d'un parfum à croire que tout vient de quitter le jardin.

Dans ce *somptueux manuscrit*, comme l'appelle Coggiola, tout n'est certes pas de première qualité, mais Warner a raison de dire que, bien qu'ayant été enluminé par des artistes d'un mérite inégal, c'est un des plus beaux et des plus importants de son époque et de son espèce.

Je cherchai la page qui contient la prière à sainte Isabelle, pensant y trouver une excellente miniature, puisqu'il s'agissait de la sainte patronne de la propriétaire du livre, et que c'est là, selon l'usage, que l'artiste essaie de se surpasser : je fus surpris de constater que cette page est une des plus insignifiantes du volume.

Je trouvai ensuite celle où commence la prière à saint François : ce saint étant le patron du donateur du livre, il me semblait que

le miniaturiste lui aurait consacré le meilleur de son talent ; or c'est une page de second ou même de troisième ordre. L'une et l'autre, celle de sainte Isabelle et celle de saint François, ne soutiennent pas la comparaison avec quelques autres, celle de sainte Barbe, par exemple, où la sainte est représentée avec un art exquis, une suprême beauté, en grande dimension, au centre de la page et non dans un des angles et dans un format réduit comme la sainte Isabelle et le saint François des feuillets 488 et 469 verso.

C'est à ce moment que je fus assailli par des doutes au sujet de l'authenticité de l'attribution du manuscrit. Je me souvins des paroles du comte Paul Durrieu : « Un autre piège, dont il est bon de se défier, ce sont les falsifications. Déjà, de date ancienne, on a cherché à authentiquer des miniatures. » Je me mis à étudier le livre au point de vue « falsification », celle-ci commençant à se présenter vaguement à moi.

Le calendrier, écrit en lettres d'or, bleues et rouges, pouvait me donner de nouveaux éclaircissements. Les scribes employaient l'or pour désigner les saints les plus importants, le bleu et le rouge, pour les saints d'une catégorie moindre.

Si cette règle est observée dans le calendrier de l'*Isabella Book*, les noms de sainte Isabelle et saint François, qui sont les saints les plus importants, puisque ce sont les patrons de la donatrice et du donateur, doivent être écrits en lettres d'or.

Or, le 4 octobre, saint François est en lettres rouges ; le 6 novembre, sainte Élisabeth, veuve, est également en lettres rouges. Mes soupçons commencent à se confirmer.

J'arrive ainsi au feuillet 437 (photographie n° 1), dans la partie supérieure duquel figure le Couronnement de la Vierge, précieuse miniature ; au-dessous, deux colonnes de texte religieux ; dans la marge inférieure, les armes de Rojas :

Cinco estrellàs azules esculpidas
en ese escudo de oro reluciente
son de los Rojas armas conocidas.

Cinq étoiles bleues sculptées
sur cet écusson d'or reluisant
sont les armes connues des Rojas,

ainsi que le dit Don Luis Zapata dans son poème *Carlos famoso*, chant 24 ; et, dans la marge latérale de droite, occupant les deux premiers tiers, il y a des ornements de fleurs et des papillons ; dans le tiers inférieur, l'inscription qui a permis à ceux qui ont étudié ce fameux manuscrit d'inférer qu'il avait été donné dans la forme que nous avons exposée.

L'inscription et les armes jurent avec le reste de la page qui est extrêmement fine et artistique ; inscription et armes ont été tracées par une main malhabile ; on a employé la purpurine au lieu d'employer de l'or, et l'on a recouvert de peintures nouvelles d'autres éléments décoratifs que l'on distingue aisément, si l'on regarde par transparence.

Tout cela est si grossier que nous ne nous expliquons pas comment les nombreux artistes qui ont étudié le manuscrit, ne s'en sont pas aperçus.

L'inscription, en caractères gothiques auxquels on a essayé de donner une apparence ancienne, est si pauvrement tracée, si incertaine, si douteuse, que l'on reconnaît une main inexpérimentée dans cette sorte de caractères, s'efforçant de les former comme une esclave qui tremble.

En outre, quel contemporain aurait pu avoir l'idée de dédier un livre à Isabelle la Catholique en l'appelant *reine d'Espagne et de Sicile* ? Isabelle était reine de Castille, comme son époux Ferdinand était roi d'Aragon : c'est seulement Jeanne (Jeanne la Folle), héritière de l'un et de l'autre, qui fut en réalité reine d'Espagne. Seul, un faussaire moderne peut avoir commis semblable erreur.

Continuons notre étude : le feuillet 436 verso (photographie nº 2) est un intrus « extravagant », en donnant à ce mot son sens étymologique de « chose qui ne se trouve pas à sa place ». C'est la seule

page qui, ayant le centre enluminé, manque d'ornements en bordure et détonne non seulement à cause de ce détail, mais par la diversité de ses couleurs, par l'amplitude de ses rubans, qui n'ont d'équivalents, dans tout le livre, que les rubans qui ornent le faux écusson de Rojas : ce qui prouve bien que tous deux ont été tracés par la même main.

Cette page contient trois écussons : en haut celui de la Reine Catholique, de grandes dimensions et soutenu par un aigle ; en bas, ceux de Don Juan de Castille et de Marguerite d'Autriche, son épouse, de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle. Dans les parties libres, les énormes rubans dont nous avons déjà parlé.

Cette page est familière à ceux qui ont l'habitude de voir des titres et des lettres de noblesse espagnols, car elle se trouve toujours au début de ces sortes de manuscrits.

C'est de l'un d'eux qu'a été arrachée cette page pour être intercalée ici, afin de justifier la fausse dédicace de Don Francisco de Rojas, qui fut le négociateur patient des mariages des infants dont les armes se trouvent au-dessous de celles de la Reine.

Comme les lettres de noblesse sont d'un format plus grand que celui des livres de prières, et qu'il fallait intercaler le feuillet sans qu'il attirât l'attention, comme la partie enluminée était beaucoup plus haute que celle de la page faisant vis-à-vis, le faussaire diminua le feuillet en effaçant la partie supérieure et en repeignant le cadre ; il dut, pour cela, couper par le milieu la tête de l'aigle qui soutient l'écusson royal.

A deux pages du livre, les miniatures anciennes, petites, ont été recouvertes de peintures nouvelles. A une autre page (f° 368 recto) (voir la photographie n° 3), où commence la prière à sainte Catherine, l'espace considérable que devait occuper la miniature de l'histoire de la sainte a été recouvert par un paysage et une figure d'un mauvais dessin, sans doute pour cacher, dans les trois cas, des écussons, des allusions ou des devises qui auraient révélé la véritable personne à laquelle le livre dut être dédié.

D'après moi, c'est dans ces palimpsestes que se trouve la clef du mystère de toute la falsification.

Peut-être le livre appartint-il à une personne opulente, mais bourgeoise, et les faussaires cherchèrent-ils à lui donner une plus grande valeur en le faisant passer pour le livre vénérable d'une des plus grandes reines qu'ait connues le monde.

Qui fut le faussaire ? On peut affirmer que ce fut un érudit, car il savait le latin, il connaissait l'histoire, assez généralement ignorée, de l'ambassadeur Francisco de Rojas ; l'écusson de ce dernier lui était familier, et il avait vu les reliures des livres d'Isabelle. C'était sûrement un étranger, car aucun Espagnol n'aurait appelé *reine d'Espagne* celle qui fut seulement *reine de Castille.*

Quel fut le mobile de la falsification ? Ou bien l'on voulut mystifier un autre érudit (la chose a été essayée plus d'une fois), ou bien — et c'est le plus probable — on voulut ajouter à la valeur artistique du livre, déjà très grande, une valeur historique qui pourrait contribuer à élever le prix de vente.

Warner dit que l'on ne sait rien de ce manuscrit depuis que Rojas le donna à la Reine jusqu'au commencement du XIXe siècle, époque à laquelle il appartint successivement aux divers collections de John Dent, Philip Hurd, Sir John Soane et Sir John Tobin et fut enfin acquis par le British Museum. Mais il ne dit pas, ce que nous avons vérifié, qu'il fut acheté aux libraires W. et J. Boone, le 2 février 1852.

Il est étrange qu'aucun des érudits qui l'ont étudié n'ait fait attention aux mystifications que j'ai observées ; et il est encore plus surprenant qu'elles aient échappé à Don Pascual Gayangos qui fut chargé pendant de longues années de la section des livres espagnols du British Museum. Il est vrai que Gayangos n'était que chef des livres en langue espagnole et non en langue latine, mais ce livre fameux, attribué à Isabelle la Catholique, dut attirer son attention, et nous pouvons supposer qu'il l'eut entre les mains. Mieux encore : en 1852, Gayangos était fort lié avec les libraires Boone auxquels il achetait beaucoup de livres, ainsi qu'il le dit

dans une lettre à Estébanez, que conservait Cánovas, et il est possible que le bréviaire lui ait été montré avant son acquisition par le British Museum.

Conclusion : il est inutile de chercher la main d'un miniaturiste espagnol dans ce livre de la reine de Castille, car il n'a pas appartenu à la reine ; l'*Isabella Book* doit perdre ce nom, car c'est seulement par suite d'une supercherie que l'on a pu supposer qu'Isabelle la Grande, comme la nomme Mme Dieulafoy, a trouvé dans ses pages élégantes les prières qu'elle adressait au ciel pour implorer ses grâces et le remercier de ses faveurs infinies.

JEAN BELLEGAMBE DE DOUAI

COMMUNICATION DE M. ARTHUR DE RUDDER

Jean Bellegambe naquit en 1470, à Douai, dans cette ville si française, où par une sorte de divination, propre à son génie, le grand romancier Honoré de Balzac découvrit les caractères les plus marquants de la race flamande [1].

On ne sait s'il suivit les enseignements d'un maître douaisien ou d'un maître brugeois. Mais on connaît les éloges que lui adressa Guicciardini. « Maître des couleurs, peintre excellent », c'est ainsi que le qualifia l'auteur de la *Description de tous les Pays-Bas*. Ses concitoyens le tinrent en haute estime. Deux chroniqueurs de Douai, Jean-François de Lestocquoy et Philippe Petit, vantèrent ses mérites ; mais, par un jeu cruel de la destinée, cette gloire s'effaça. Pendant plusieurs siècles, son nom se perdit dans l'oubli.

Ses œuvres existaient pourtant dans la région où il était né, à Lille et aussi à Douai, sa ville natale. Chose curieuse, elles continuaient à exciter l'admiration ; mais on ignorait le nom de leur auteur. Pendant longtemps, critiques et érudits avaient tenté de découvrir le peintre du polyptyque d'Anchin ; les uns, comme le docteur Escalier, Arsène Houssaye et Viardot, n'avaient pas craint d'attribuer le polyptyque à Memling, à un artiste de l'École de Cologne ou de la Confrérie de Saint-Luc ; les autres, plus avisés, tel l'abbé Dehaisnes, de Douai, avaient remarqué l'abondance

1. Cf. *La Recherche de l'Absolu*.

des architectures et l'évident italianisme de ces peintures, et ils les donnèrent à Gérard Horenbault ou à Jean Gossaert, de Maubeuge.

« N'est-il point possible, écrivait l'abbé Dehaisne en 1860 [1], que peu de temps après 1513, date de son retour d'Italie, Jean de Maubeuge, qui était, à cette époque, l'artiste le plus habile et le plus renommé de la Flandre, ait été demandé par Jacques Coëne et Charles Coguin pour orner les abbayes de Marchiennes et d'Anchin ? Il est évident que l'auteur du rétable conservé à Notre-Dame, à l'étude la plus sérieuse des chefs-d'œuvre flamands du xv[e] siècle, avait joint celle des monuments et des peintres de l'Italie. »

Il semblait qu'on ne pût mieux dire, et, sans doute, cette opinion se fût-elle accréditée, si une découverte presque miraculeuse n'avait tout à coup révélé le nom de l'auteur du polyptyque.

En 1862, M. Alphonse Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, trouvait à la Bibliothèque Royale de Belgique un document qui ne laissait aucun doute. « Les plus excellentes peintures sont de la table du grand autel à doubles feuillets, pincturée par l'excellent peintre Bellegambe », disait le manuscrit.

Cette découverte en amena d'autres ; on assignait bientôt à Bellegambe le *Pressoir*, ou le *Bain mystique*, et les *Anges* du musée de Lille, quelques tableaux à Douai ; et le critique belge M. Henry Hymans lui restituait la *Vierge et l'Enfant*, du musée de Bruxelles. D'autres attributions, plus hasardeuses, ne tardaient pas à suivre.

Notre but n'est pas d'examiner en détail ces attributions, mais d'indiquer le caractère général de l'œuvre de Jean Bellegambe, d'en déterminer la tendance et la portée générale.

Nous croyons qu'il n'est pas téméraire d'affirmer que le polyptyque d'Anchin s'apparente à celui de l'*Agneau mystique*, des frères Van Eyck. Sans doute, la valeur des deux œuvres n'est pas égale ; sans doute, le premier n'a ni la sérénité de conception, ni

1. *De l'art chrétien en Flandre.*

la vigueur ou la perfection d'exécution du second ; mais un rapport unit les deux œuvres : la volonté qu'eurent leurs auteurs de créer un poème de formes et de couleurs pour la glorification d'une pensée chrétienne, d'une idée théologique. Si, dans les panneaux de l'*Agneau mystique*, les Van Eyck exaltent, en de magnifiques strophes picturales, la puissance et le charme de l'Agneau, s'ils le font adorer par les anges, par les prophètes, les vierges et les pèlerins, Bellegambe adresse un suprême hommage, un acte de foi enthousiaste au dogme de la Trinité.

Nous le répétons, les deux conceptions n'ont pas la même ampleur ; cependant, une semblable pensée semble guider les deux peintres : créer un véritable poème à la gloire d'un concept théologique, en détailler en quelque sorte la splendeur, en multiplier les caractères d'adoration.

Sous un dais aux architectures savantes, le Père, portant la tiare divine, soutient le corps meurtri du Fils ; sur un livre ouvert où l'alpha et l'oméga sont inscrits, le Saint-Esprit, sous la forme de la colombe, se pose ; au pied du socle sur lequel Dieu est placé, des anges agenouillés les adorent. Les huit panneaux du polyptyque nous représenteront la Vierge, des saints, des évêques, des magistrats, des donateurs qui viendront apporter au Créateur l'hommage de leur vénération. Un des panneaux caractérise mieux encore l'idée dominante de ce poème pictural : le Christ trônant dans la gloire, le bras droit levé vers la Croix triomphale. C'est vraiment l'apothéose de la Croix, instrument de supplice devenu le symbole divin.

On pourrait écrire des pages entières, si l'on voulait analyser la pensée du peintre, car c'est vraiment une pensée supérieure et d'ordre théologique qui guida l'artiste dans l'exécution de son œuvre.

Le peu de renseignements que nous avons sur la vie de Bellegambe, ne nous permet pas de décider du degré de connaissances théologiques qu'il possédait. Sans doute, l'abbé Coghin, qui dirigeait les destinées du monastère d'Anchin et qui commanda au peintre

le polyptyque, lui indiqua-t-il les grandes lignes de son œuvre. L'abbaye devait être un foyer d'études religieuses, et Bellegambe pouvait y puiser ses inspirations. Ceci nous est prouvé par d'autres compositions de l'artiste.

Nous citerons son délicieux tableau du musée de Lille : le *Pressoir mystique* qui, dans ses poétiques imaginations, n'est que la paraphrase de l'idée de la purification humaine par le sang du Christ.

La croix où le Christ est attaché, plonge dans une fontaine alimentée par le Sang divin. Des hommes et des femmes nus s'y baignent ; d'autres enjambent le marbre pour pénétrer dans le bassin de purification ; une femme aide l'un de ces hommes dans cette ascension ; une autre, en le retenant par la jambe, tente de la lui rendre plus difficile. Au premier plan, une jeune femme, indifférente aux bienfaits du bain mystique, tresse sa chevelure. Les panneaux de droite et de gauche représentent sainte Catherine et sainte Madeleine et des groupes conduits par elles vers la divine fontaine.

L'imagination était une des principales qualités de Bellegambe, imagination à laquelle se mêlait un don remarquable du pittoresque et parfois même de la fantaisie. Plus que chez tout autre peintre de son époque, nous remarquons ces vols d'anges à la manière d'Altdorfer ; nous les voyons dans le triptyque d'Anchin, dans le *Pressoir mystique*, dans la *Sainte Famille* du musée de Cologne.

Dans la *Vierge et l'Enfant*, du musée de Bruxelles, tableau identifié par M. Louis Hymans, Jésus, retenu par les mains de sa mère, est animé d'un mouvement capricieux qui dénote chez le peintre le sens du pittoresque et une certaine audace de conception.

Nous constaterions un exemple plus frappant encore de ce sens de la fantaisie, si nous pouvions admettre comme certaine l'authenticité du délicieux tableau du musée de Bruxelles, la *Sainte Famille*, attribué à Jean Bellegambe.

Ce tableau, qui faisait partie des œuvres abandonnées par les Allemands au moment de l'armistice et qui fut, pendant la guerre, exposé à Valenciennes, appartenait à la marquise d'Aoust, avant

que le musée de Bruxelles s'en rendît acquéreur. Certains critiques germaniques l'avaient attribué à Ysenbrandt, le pseudo-Mestaert ; cependant, Friedlaender le donnait à Bellegambe.

Nous y retrouvons les architectures chères à Bellegambe, plus compliquées encore que dans ses autres tableaux : un chaos de clochers, de dômes et de tours, des détails charmants, tels que la fontaine aux ornements gothiques, près de laquelle un ange est posé, et le palais où apparaissent encore un ange et un autre personnage, et surtout, au premier plan, l'élégante loggia où quatre dames, vêtues de bleu, de mauve et de jaune, se montrent. Mais l'exécution n'a pas cette mollesse que l'on a remarquée trop souvent dans les œuvres de Bellegambe ; le visage de la Vierge a une divine suavité que notre peintre n'a pas coutume de donner à ses madones, et son coloris a une vigueur qui n'est pas celle que nous rencontrons dans ses tableaux. Par ces dernières qualités, cette œuvre s'apparenterait plutôt à celles de Mostaert.

Quoi qu'il en soit, les œuvres authentiques que nous possédons de Bellegambe, nous font admirer en lui un artiste aux créations puissantes, doué de facultés imaginatives et poétiques, de dons précieux d'invention, qualités qui le mettent au premier rang des peintres que l'on désigne avec raison sous le nom générique d'anciens artistes des Pays-Bas.

L'INFLUENCE DE L'ART FRANÇAIS
DANS
L'ŒUVRE DE HANS HOLBEIN LE JEUNE

COMMUNICATION DE M. PAUL GANZ
Professeur à l'Université de Bâle.

L'influence de l'art italien sur le développement de Hans Holbein le Jeune à la suite d'un séjour en Lombardie, est un fait bien connu. C'est en 1518 que le jeune artiste a pris la route du Saint-Gothard, en allant jusqu'à Milan ; c'est à l'âge de vingt et un ans qu'il a saisi la beauté classique de la Renaissance italienne, pénétrant jusqu'au fond du nouvel esprit. La période de 1519 à 1524, pendant laquelle il a enrichi sa production artistique d'une façon surprenante, est une des plus fécondes de sa vie.

L'influence de l'art français sur son art n'a été constatée jusqu'à présent qu'occasionnellement ; on n'a pas encore tenté de l'établir comme un fait auquel revient une importance presque aussi grande qu'au séjour en Italie.

Le voyage de Holbein en France est mentionné dans une lettre d'Érasme de Rotterdam à Pirkheimer du 3 juin 1524 ; le célèbre savant raconte qu'il avait envoyé son portrait à son jeune ami Boniface Amerbach de Bâle, qui faisait alors ses études à Montpellier, et que l'artiste l'avait porté lui-même. Il ne précise pas

la date de ce voyage, mais il dit qu'il a eu lieu récemment *(nuper)*.

Une autre preuve du voyage en France est donnée par les deux dessins aux crayons de couleur, représentant les figures agenouillées du duc Jean de Berry et de sa femme, copiées d'après les statues du sépulcre qui se trouve à la cathédrale de Bourges, dans la chapelle Sainte-Marie-la-Blanche. Il y a dix ans, j'ai essayé de fixer la date de ce voyage en avril 1524, me basant sur le fait qu'à cette date un contingent bâlois partait, sous le commandement du bourgmestre Meyer, pour rejoindre les armées du roi de France à Lyon. Les relations personnelles entre Holbein et Jacob Meyer, son protecteur, aident à soutenir cette hypothèse qui, d'autre part, n'est pas contredite par la lettre d'Érasme.

Il serait pourtant bien difficile de se faire une idée de l'importance de ce voyage et de l'influence qu'il a exercée sur le développement de Holbein, si les œuvres du maître ne venaient pas à notre aide. En faisant les mêmes recherches que pour le voyage en Italie, on constate dans son œuvre des souvenirs de son passage et des progrès artistiques, qui conduisent à des conclusions nouvelles, affirmatives.

Dans le courant de l'hiver 1523, Holbein a peint plusieurs portraits d'Érasme ; les études pour les mains du savant, exposées aujourd'hui au musée du Louvre, sont dessinées à la pointe d'argent, rehaussée de sanguines comme les croquis d'après nature des années précédentes. L'étude représentant la tête d'un jeune malade, datée de 1523, témoigne des recherches de l'artiste vers une conception du dessin plus large et plus coloriste : il le lave à l'aquarelle et le dessine au pinceau. A ce moment-là, Holbein ne connaissait pas encore le crayon de couleur, la belle technique des portraitistes de la cour de François Ier. Il la connaît dès 1524 et 1525, et atteint très rapidement la perfection que l'on constate dans les études de têtes des donateurs du tableau de la *Sainte Vierge* du bourgmestre Meyer et dans le portrait célèbre de l'*Homme au grand chapeau*, du musée de Bâle.

Dès 1523, on ne trouve plus de dessins de la première manière,

à la pointe de métal ; donc, il est évident que c'est à ce moment-là que Holbein a changé de technique. Les deux dessins, représentant le duc de Berry et sa femme, sont exécutés aux crayons de couleur ; il n'a pu les dessiner que d'après nature, c'est-à-dire en France même. D'après leur style et leur technique, je les considère comme les premiers essais réussis de l'artiste dans cette voie nouvelle. Une recherche pareille, mais moins heureuse et certainement antérieure est visible dans le portrait de Holbein, le montrant à mi-corps, coiffé d'un grand chapeau rouge. Dans cette étude, colorée à l'aquarelle, le maître se sert des crayons de couleur uniquement pour le modelé du visage. Et là, c'est encore d'une application très timide et inexpérimentée. Puisque nous ne connaissons aucun dessin aux crayons de couleur daté, il faut fixer la date du changement de la technique de Holbein entre 1523 et 1525, date approximative des études de têtes déjà citées. Les croquis des statues de Bourges, qui tiennent le milieu entre ces deux groupes de dessins, nous donnent une indication plus précise : 1524, l'année du voyage en France. C'est certainement en France que Holbein a appris à dessiner aux crayons de couleur ; mais où ? Je laisse aux érudits français le soin d'étudier cette question de plus près, car elle touche à l'origine du portrait en France.

Dès 1523, on peut aussi constater dans les compositions ornementales de Holbein, surtout dans les cartons de vitraux, une nouvelle affluence de formes ornementales et une richesse de motifs, qui ne s'expliquent que par un événement qui aurait impressionné l'artiste, comme l'a fait le voyage en Italie. Est-ce l'ornement de la Renaissance française, le décor d'architecture, qu'il a pu voir lors de son passage de Bâle à Lyon ? En tout cas, on trouve des souvenirs de ce voyage dans la cour du château de style français, que Holbein a mis comme fond à son *Ecce homo* de la Passion en dix scènes du musée de Bâle. C'est la cour d'honneur du temps de François I[er], dont il fait ressortir l'architecture caractéristique, inconnue de lui jusqu'à ce moment. Il a répété ce

motif sur l'image de l'impératrice, dans les bois de la *Danse de la Mort.*

Entre 1523 et 1525, Holbein change aussi de style d'illustration du livre. En 1523, il ne travaille que pour plusieurs éditeurs bâlois, qui lui donnent à illustrer, entre autres, l'*Apocalypse* de Martin Luther, parue en 1522. Les illustrations allemandes lui servent de modèles, de même que pour une série de scènes de l'Ancien Testament ; il va sans dire que Holbein ne prend que les motifs, pour en faire une composition beaucoup plus belle que le prototype. A partir de 1524, Holbein entre en relations avec des maisons d'édition de Lyon, pour lesquelles il a exécuté ensuite ces deux chefs-d'œuvre en gravure sur bois : la belle série de quatre-vingt-onze images de l'Ancien Testament, et les quarante et une scènes de la Danse macabre, publiées pour la première fois, en 1538, chez Trechsel à Lyon sous le titre : *Les Images de la mort.* Les deux séries se distinguent des travaux antérieurs par une simplicité monumentale, non seulement dans la conduite de la ligne, mais aussi dans la composition réduite au strict nécessaire. C'est la clarté qui frappe. Holbein serait certainement arrivé un jour ou l'autre à cette maîtrise de style que nous montrent les illustrations de l'Ancien Testament et les Images de la mort, mais le progrès rapide, inattendu d'une série à l'autre, ne peut venir que d'un fait, d'un modèle inconnu à lui jusqu'à ce moment. Je crois avoir retrouvé ce modèle dans les illustrations de la *Biblia magna cum concordantiis veteris et novi testamenti et sacrorum... venduntur Lugdinium à Stephano Guenardi* 1520.

Guenard fut le premier éditeur, à Lyon, qui illustra ses livres régulièrement ; il avait à son service presque exclusif le Maître dit « au nombril », identifié depuis avec Guillaume II Le Roy qui travailla depuis 1494 jusqu'à 1529.

Une partie des illustrations en question ont paru pour la première fois en 1516, mais leur nombre a été augmenté, et plusieurs scènes ont été changées pour les éditions suivantes. Holbein a dû connaître ces gravures sur bois de Guillaume Le Roy, car,

sur quatre-vingt-onze de sa propre série, soixante-dix-neuf sont basées sur les compositions de Le Roy. J'imagine que, lors de la commande, donnée à Holbein par l'éditeur français, d'illustrer la Bible française, celui-ci lui soumit, comme prototype, la dernière édition lyonnaise, qui contenait au complet les sujets traditionnels qu'il fallait illustrer.

Les Bibles de Guenard de 1520 et une autre de 1521, parue chez Pierre Bailly, contiennent ensemble les soixante-dix-neuf illustrations ; donc, Holbein a transposé assez fidèlement les motifs et le style ; douze illustrations manquent dans ces Bibles françaises ; mais il se peut que l'on trouve un jour une édition plus tardive, qui donnera encore quelques modèles de plus de la série de Holbein. Et pourtant, il est intéressant de constater que les douze scènes, dues à sa libre inspiration, possèdent la plus grande ressemblance avec son style antérieur.

J'admets bien qu'il existait des types courants pour les scènes bibliques, le nombre des personnages prescrit par le texte ; mais la ressemblance entre les illustrations françaises et la série des gravures sur bois de Holbein ne s'arrête pas à la composition : elle comprend aussi et surtout le style. L'illustrateur français a connu la gravure sur bois des Vénitiens, et ce n'est pas un hasard que nous trouvions dans la même Bible de Guenard des bois italiens comme le *Saint Jérôme*, au commencement, qui porte une inscription en italien.

Holbein s'est servi des formes vides de Le Roy, en saisissant leur style lapidaire, extraordinairement clair. Il les a transposées en scènes vivantes, en leur donnant une beauté admirable, qui nous surprend dans chacune d'elles. Il adopte leur format rectangulaire en largeur. Si le prototype donne deux versions du même sujet, Holbein choisit celle qui explique la scène le plus clairement à son sens ; si le même bois se répète pour illustrer des scènes différentes, comme c'est le cas dans l'Histoire de Moïse, il varie la composition plusieurs fois, en tenant compte du modèle français.

En publiant ici quelques exemples des bois de la série de Holbein, confrontés avec les prototypes lyonnais, j'espère prouver plus clairement les relations dont je viens de parler. La scène tirée du livre de Samuel, chapitre premier, *Anne devant Heli* (fig. 1), existe en deux versions. Holbein a choisi celle qui est reproduite, en la transposant textuellement jusqu'à la fenêtre du fond ; mais quelle différence d'interprétation !

Le *Pardon de David à Absalon* (fig. 2) est composé en deux scènes dans la Bible française ; Holbein les met l'une derrière l'autre, en produisant une perspective qui se perd dans le lointain du paysage. Le *Rêve de Pharaon* ne montre que les mêmes éléments pour illustrer la scène, mais la *Mort de Joseph* et l'*Exode des Juifs* répètent de nouveau l'illustration française jusqu'au détail du fond où l'on aperçoit un pont.

Moïse au Mont Sinaï est un bel exemple de transposition ; l'image de la Bible française est changée en un événement palpitant, et *Moïse prêchant aux Juifs* (fig. 3) donne une preuve surprenante du génie de Holbein qui sut avec presque rien transformer l'idée du prototype en une scène pleine de vie et d'action. L'illustration du psaume 53, *Un fou incrédule* (fig. 4), est une preuve de plus de cette transformation qui ne se tient pas toujours textuellement au modèle, mais qui le prend toujours comme base de la nouvelle composition. La *Vision d'Isaïe* est une transcription beaucoup plus libre que tous les exemples que nous avons vus jusqu'à présent, mais la composition de Le Roy est tellement ornementale que Holbein a dû la changer complètement pour lui donner l'émotion de la vision. Il fait donc apparaître Isaïe. Mais il faut dire que les changements de cette importance sont rares dans les soixante-dix-neuf illustrations dessinées sur les modèles français.

Parmi les images pour lesquelles la Bible française ne donne pas de prototype, nous trouvons des compositions plus riches en motifs, plus mouvementées, comme le *Passage de la mer Rouge*, où l'artiste raconte des événements de guerre qu'il a peut-être vus,

un jour, quelque part en Suisse, ou dans la belle scène illustrant les Prescriptions de Dieu, concernant la récolte des blés et la vendange. Ce sont plutôt des compositions d'un caractère allemand, comme on les trouve dans les illustrations antérieures de l'artiste. Une combinaison des deux styles apparaît dans le *Retour des Juifs*, où les personnages sont groupés comme dans les illustrations françaises et où le paysage rappelle sa composition d'autrefois.

Les *Images de la mort* remontent aussi à un prototype français. Holbein a dessiné une Danse de la mort dans l'alphabet célèbre paraissant depuis 1524, et publié en 1856 par Anatole de Montaiglon, avec des illustrations françaises représentant les mêmes scènes. Dans la série des quarante et une images parues chez Trechsel en 1538, on trouve le roi François Ier, assis sous un baldaquin qui est orné de feuilles à la place des fleurs de lis.

La durée du séjour de Holbein en France n'a pu être fixée jusqu'à présent par aucun document, mais il se peut bien qu'il y soit resté assez longtemps, la situation politique à Bâle n'étant pas favorable aux artistes à ce moment.

En résumant les quelques observations concernant le voyage de Holbein en France, on peut constater qu'il a exercé une grande influence sur le développement de son art. En apprenant la technique du dessin aux crayons de couleur, Holbein a adopté l'élégance et le type de beauté du portrait français ; il a même abandonné des qualités de sa première manière qui était plus ferme dans le trait et plus précise dans la forme. Il a trouvé son style définitif dans l'illustration, en profitant du style français, et, enfin, l'émotion que les œuvres françaises lui ont procurée a été si profonde qu'elle a produit dans son œuvre une seconde floraison.

Je crois que l'influence constatée ne s'arrête pas là, qu'elle va encore plus loin, en mettant son œuvre en rapport avec l'école de Fontainebleau. Les deux portraits élégants de Madeleine d'Offenbourg, la belle Bâloise, surnommée « la Vénus », et de *Laïs*, qui se trouvent au musée de Bâle, nous en donnent la preuve. Malheureusement, nous ne connaissons aujourd'hui aucun portrait

d'homme, de la main du maître, de cette époque de 1524 à 1526, et pourtant il faut bien croire qu'il en a peint. Les trouverait-on parmi les portraits français du temps, en admettant une influence plus grande encore de l'École française dans les portraits ?

Le voyage de Holbein en France a été, dans la vie de l'artiste, un événement qui lui a permis d'atteindre la maîtrise dans son art en réunissant, dans une synthèse toute personnelle, les influences de trois races.

UN PEINTRE RÉGIONALISTE PORTUGAIS AU XVIe SIÈCLE : VASCO FERNANDES, LE GRAND VASCO

COMMUNICATION DE M. FRANCISCO DE ALMEIDA MOREIRA
Directeur du Musée Grand-Vasco à Viseu (Portugal).

Je viens d'une petite ville portugaise, Viseu, où j'ai l'honneur d'être le directeur du Musée régional. Les tableaux du peintre Vasco Fernandes, surnommé le Grand Vasco, constituent la plus importante et la plus belle part de ce musée qui porte le nom officiel du célèbre peintre de la Renaissance portugaise.

Que l'enthousiasme, l'admiration ou le fanatisme, que je consacre aux tableaux du Grand Vasco, servent d'excuse à mon audace, et que mon désir de le faire connaître d'une si compétente assemblée en soit la justification !

Vasco Fernandes occupe une place remarquable parmi les premiers peintres primitifs portugais de la première moitié du XVIe siècle qui a eu une si grande influence dans l'histoire de l'art en Portugal, dont la période la plus brillante correspond aux deux derniers tiers du XVe siècle et à la première moitié du XVIe.

Jusqu'à une époque contemporaine, il subsistait un doute sur l'existence de ce peintre. Rackzinski le considérait comme un mythe ou une figure légendaire. L'erreur de Rackzinski provient

de ce que, à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, les écrivains portugais attribuaient au Grand Vasco, d'une manière générale, tous les tableaux primitifs portugais du commencement du XVIe siècle, sans même en exclure les tableaux venus des Flandres, sous les règnes de Manuel Ier et de Jean III.

L'Italien Guarienti, directeur de la Galerie de Dresde, venu en Portugal de 1733 à 1736, a aussi collaboré à cette fausse classification.

Lors de son séjour en Portugal, le goût des choses d'art était général, surtout dans les familles nobles, dont les membres recevaient une éducation littéraire très soignée, sans que leur goût égalât leurs connaissances artistiques. Ils livrèrent des œuvres à Guarienti qui nettoyait et restaurait, si je puis m'exprimer ainsi les tableaux non seulement des particuliers, mais aussi de des églises, les attribuant tous au Grand Vasco, le qualificatif grand lui permettant peut-être d'attribuer cette miraculeuse quantité de tableaux à un seul peintre.

Tel était le nombre des tableaux primitifs, dont les auteurs étaient ignorés, que cette opinion était généralement et facilement acceptée et répandue avec rapidité.

Plus tard, le comte polonais Rackzinski, dans sa correspondance de critique de 1843 à 1845, et, après lui, Justi ont réduit l'œuvre du Grand Vasco à de plus justes et raisonnables proportions.

Pour qu'il eût pu être l'auteur de tant d'œuvres, il lui eût fallu vivre plus de cent cinquante ans et être un Protée dont la manière eût changé dix fois, comme l'a si bien dit votre grand et très regretté compatriote Émile Bertaux à qui je rends ici mon hommage d'admiration et de sympathie.

Dernièrement, grâce aux travaux d'investigation de M. de Figueiredo, directeur du Musée national d'Art ancien de Lisbonne, ici présent, et aux remarquables restaurations de M. Lucien Freire, professeur à l'École des Beaux-Arts de Lisbonne et directeur du Musée des Carrosses, beaucoup de tableaux attribués au Grand Vasco ont été identifiés comme appartenant à d'autres

peintres. Il reste donc prouvé que l'activité artistique, attribuée d'abord à un seul peintre, appartient à plusieurs artistes portugais, ce qui constitue, évidemment, une plus grande gloire pour mon pays. L'œuvre de Vasco Fernandes, ou Grand Vasco, sans que celà l'amoindrisse, est limitée aux cinq grands tableaux qui représentent *Saint Pierre*, le *Baptême du Christ*, le *Martyre de saint Sébastien*, la *Pentecôte* et le *Crucifiement*. Ces tableaux étaient destinés primitivement aux chapelles de la cathédrale de Viseu, et sont tous réunis aujourd'hui dans le musée que je dirige.

Des recherches effectuées par d'infatigables investigateurs, notamment dans les riches archives de la cathédrale, ont mis en lumière des documents qui prouvent non seulement l'existence du Grand Vasco, mais aussi qu'il a été l'auteur du *Saint Pierre* ; qu'il y avait à Viseu une école de peinture dans la première moitié du XVI[e] siècle, et, finalement, que le Grand Vasco a visité l'atelier de George Alphonse, à Lisbonne, ou même qu'il l'a fréquenté. George Alphonse fut un remarquable peintre, antérieur au Grand Vasco de qui il fut, croit-on, le maître ; il a peint le merveilleux rétable de la Chapelle majeure de la même cathédrale de Viseu. Ce rétable forme une suite de quatorze tableaux, en deux séries : les scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ.

Parmi les curieux documents trouvés dans les archives déjà citées, figure celui de la rente que le Grand Vasco payait à la cathédrale pour le loyer de sa maison. A partir de 1542, la rente fut payée par Jeanne Rodrigues, par suite d'une déclaration attestant qu'elle était la veuve du peintre. Ses tableaux ont dû justement être peints dans la période qui va de 1512 à 1540. Détail à remarquer, dans le tableau de *la Pentecôte* sont reproduits les *nœuds* caractéristiques de la voûte de la cathédrale, et, puisque cette voûte a été bâtie par l'évêque D. Diogo Ortiz de Vilhegas en 1513, on doit en conclure que ce tableau a été peint après cette date.

Il est aussi prouvé que le roi Jean III chargea Christophe de Figueiredo, peintre de la cour, de se rendre au monastère de Saint-Jean de Tarouca, dans la même province, pour y recevoir les

œuvres commandées à Gaspar Vaz, peintre de Viseu, ce qui confirme l'existence d'une école de peinture, à laquelle appartenaient les peintres Vasco Fernandes, Gaspar Vaz, Jean Denis et d'autres moins célèbres. La ressemblance de beaucoup de personnages, traités par les deux peintres qui ont travaillé pour la cathédrale de Viseu et pour le monastère de Tarouca, est une preuve de ce fait que les mêmes modèles ont posé pour les deux peintres.

LES TRADITIONS ITALIENNES DU PETIT PORTRAIT

COMMUNICATION DE M. CARLO JEANNERAT

Je me propose d'apporter ici, pour cette fois, au lieu de résultats, un appel à votre collaboration pour un sujet encore inédit : l'histoire comparée du petit portrait peint, et son importance pour l'art et la civilisation. J'en signalerai seulement les points les plus saillants.

Le petit portrait, comme forme iconographique portative, d'origine sentimentale, est une expression d'art intime qui intéresse non seulement au point de vue de l'iconographie et de l'histoire du costume, mais parce qu'il porte en lui-même le reflet, je dirais même le germe des traditions du grand portrait.

Sa devise est : *in minimis maxima*. On dirait que Montaigne a voulu le définir, en disant : « De choses petites, les faire paroistre et trouver grandes ».

Délaissé pendant longtemps par la critique d'art, le petit portrait peut tout de même vanter ses brevets de noblesse, qu'aujourd'hui nous lui reconnaissons de droit. Et c'est lui rendre justice, que de répéter qu'en art il n'y a pas de genres inférieurs ; il y a seulement des œuvres inférieures.

Sa généalogie remonte bien loin dans l'antiquïté, et ses quartiers sont légitimes. Il n'est pas, en effet, comme on a tendance à le croire, un bâtard de l'enluminure, et on peut aujourd'hui le démontrer.

Ce n'est que l'affinité professionnelle avec les petits artistes, enlumineurs et miniaturistes, qui a pu les faire confondre en une seule catégorie. L'art du petit portrait a existé toujours parallèlement à l'enluminure de manuscrits et même avant, également en sculpture existait l'art analogue du petit portrait en pierre gravée, en camée, en médaille, en cire polychrome.

Tour à tour peint sur cristal de roche, sur bois, sur vélin, sur cuivre, sur ivoire, sur carton, le petit portrait a suivi la mode, la technique ou le style de son époque ; il a été traité à la gouache, à l'huile, en émail, à l'aquarelle ; ce qu'on a appelé miniature (portrait en miniature), n'est que le cas particulier, sur vélin ou sur ivoire, de cette spécialité aux XVIIIe et XIXe siècles ; ce n'est qu'une branche de la petite famille, comme l'émail peint, la silhouette, le fixé, le physionotrace ont marqué des variétés de ce genre, déterminées par la technique qui leur était particulière.

Pour ce qui concerne l'histoire du portrait soi-disant en miniature, on possède déjà une bibliographie assez remarquable pour l'Angleterre, l'Espagne, la France, la Suède, l'Autriche, l'Allemagne et la Russie. Mais ce qui manque encore, c'est une étude générale et comparée qui rattache la miniature des XVIIIe et XIXe siècles aux formes analogues des siècles précédents, pour établir l'histoire généalogique du petit portrait. Ce rapprochement des différentes écoles serait d'autant plus instructif que le tempérament peu sédentaire de ces peintres finit par mélanger et entrelacer les fils brouillés de son histoire à travers les différents pays de l'Europe. Ce n'est pas assez que ces petits ouvrages s'emportent si facilement dans la poche, se déplacent et se cachent avec tant de soins aux chercheurs et aux historiens ; nous trouvons les miniaturistes possédés par la même fièvre de déplacement. Évidemment, il y a surtout des raisons de politique financière qui les poussent à ces pèlerinages à travers l'Europe : le proverbe : *Nemo est propheta in patria*, s'accorde ici avec la légende : « Étant donné que la montagne n'allait pas à Mahomet, Mahomet alla à la montagne.

C'est pourquoi nous retrouvons des Français en Russie et en Angleterre, des Suédois et des Suisses à Paris, des Allemands en Italie, et des Italiens partout.

Je répète, des Italiens partout ; c'est ce qui rend bien plus difficile l'histoire du petit portrait italien ; c'est ce qui fait que beaucoup de ces petits maîtres doivent s'étudier à l'étranger ; c'est aussi ce qui fait que son histoire n'a pas encore été écrite.

Voici donc une autre lacune de l'histoire de l'art que je dénonce au Congrès, espérant tout de même pouvoir, avec l'aide confraternelle de tant d'illustres savants, apporter la prochaine fois une contribution bien plus documentée sur cette histoire.

Pour l'instant, je tiens seulement à affirmer la *priorité chronologique* de l'art du petit portrait en Italie. S'il n'y a pas rejoint l'éclat glorieux de la miniature française du XVIII[e] siècle, si ses traditions n'ont pas la continuité ininterrompue et strictement nationale de la miniature anglaise, s'il ne peut s'enorgueillir de grands petits-maîtres spécialistes, il présente tout de même des noms de grands peintres qui, dans leur éclectisme encyclopédique, n'ont pas dédaigné cet art, précieux depuis les temps les plus reculés.

En affirmant que le petit portrait remonte à la plus haute antiquité, j'énonce une hypothèse peut-être assez hardie, car il nous reste bien peu de documents pour appuyer ma thèse ; mais, si la fragilité de la matière n'a pas permis à ces ouvrages délicats de parvenir plus nombreux jusqu'à nous, je cite, à l'actif de l'histoire italienne, quelques pièces qui démontrent d'une façon absolue l'existence de cet art à l'époque romaine, même avant l'ère vulgaire.

Il y a peu d'années, on a trouvé dans les fouilles de Pompéi deux vrais et propres petits portraits (aujourd'hui au musée de Naples) peints en couleurs, sur fond très clair, au-dessous d'un cristal de roche, ovales, de 43 mm. de haut, conçus à la manière d'une miniature ou d'un fixé moderne, et avec les mêmes intentions. L'un, très bien conservé, représente un portrait d'homme, en

buste, drapé dans un manteau, et l'autre, presque effacé, vraisemblablement un portrait de femme.

Récemment, j'ai eu la chance de trouver dans un musée archéologique allemand, une bague d'époque romaine, portant en chaton un portrait d'homme, la tête seule, en forme de losange, sur cristal de roche ou autre pierre légèrement opaline.

Il n'en faut pas plus pour accorder foi à Pline l'ancien quand, entre les femmes peintres qu'il cite, il dit que Lala faisait des portraits de femmes, peints au petit pinceau, surtout sur ivoire. Et encore, l'existence de ces spécialistes n'est-elle pas aussi prouvée par l'existence de portraits d'auteurs, faits de convention, si l'on veut, en petit format sur les couvertures des livres des bibliophiles romains, petits portraits dont Varron avait réuni une collection de plus de sept cents ?

Et les portraits en chrysographie, gravés sur or, les soi-disant verres dorés de Pompéi et des catacombes romaines, ne forment-ils pas toute une catégorie de petits portraits représentant un ou plusieurs personnages en buste, dessinés et gravés avec la plus grande finesse, où la recherche physionomique et psychologique est d'une puissance inattendue ?

N'ont-ils pas le droit d'entrer dans la famille de ceux que les dames de la Renaissance enfermaient dans des *boëtes* en bois tourné et que les dames de l'époque Louis XVI faisaient appliquer sur les boîtes en or et en écaille ?

Du XVe au XVIe siècle, il ne manque pas en Italie de spécimens bien intéressants de cet art : depuis Antonello de Messine, Mantegna, Moroni, les Passerotti, les Carrache, Lavinia Fontana, Guido Reni même nous ont laissé quelques soi-disant *ovatini* ou *rametti* qui ne sont pas douteux. Si leur technique est autre que celle des portraits sur vélin et sur ivoire, ils en ont les dimensions, ils sont faits avec la même intention, dans le même but, avec le même esprit et le même sentiment.

Jusqu'ici, nous avons considéré les grandes étapes chronologiques du petit portrait en Italie : mais la présence dans tous les pays

d'Europe d'artistes italiens consacrés à cette spécialité nous pousse à faire une petite enquête sur l'influence qu'ils peuvent avoir exercée ou subie dans les différents milieux. Je me limiterai à des constatations.

Nous savons par Walpole que Federico Zuccaro, arrivé en Angleterre en 1574, fit des petits portraits sur cuivre et sur vélin ; il fut le maître d'Isaac Oliver. Antoine Bencini fut nommé en 1753, pour ses mérites, *Kammermaler* de l'impératrice Marie-Thérèse. Joseph Grassi et les Lampi ont formé des élèves en Russie et en Pologne. William Grimaldi, Italien d'origine, était, depuis 1790, peintre à la cour d'Angleterre. Dominique Bossi est considéré comme l'introducteur de la manière réaliste dans l'histoire de la miniature suédoise ; il fut nommé, au début du XIXe siècle, peintre du roi de Suède. Charles Restallino fut nommé, en 1808, miniaturiste de la cour de Bavière.

Pour ce qui concerne la France, il suffit de citer la parole que Henri Bouchot a écrite sur le rôle que la Vénitienne Rosalba Carriera y a joué : il paraît que son séjour à Paris en 1720-1721 a suffi pour révolutionner l'art de la miniature et l'affranchir de la tradition sèche et mièvre qui la rattachait aux pignochements des enlumineurs. Et Bouchot affirme : « C'est d'elle à vrai dire que date le XVIIIe siècle dans la miniature ».

Nous nous rendons bien compte aujourd'hui de l'effet qu'ont dû produire les miniatures largement gouachées de cette Italienne, si on les considère à côté de celles de l'École de Massé, qui représentait la vieille manière. Massé même, se rendant à l'évidence, ne voulut plus faire de miniatures sans en avoir une de la Rosalba sous les yeux, et le grand Watteau demanda à échanger un de ses tableaux pour un *fondello* de cette artiste géniale.

Il serait trop long de citer les noms des peintres italiens, soit assez bons, soit médiocres, qui, depuis ce temps, sont venus en France, plus pour y apprendre que pour y enseigner cet art de plus en plus en progrès : s'ils y ont été attirés en si grand nombre, c'est à la renommée même de la miniature française que nous le devons ;

je n'en citerai que deux, qui firent de tels progrès qu'ils méritèrent d'avoir un titre à la Cour aux époques les plus glorieuses de cet art, au temps de Louis XVI et sous l'Empire.

Le premier est Victorien Campana, le deuxième Ferdinand Quaglia.

Victorien Campana, né à Turin le 3 mars 1744, avait trente ans quand il se mit en route avec des lettres de recommandation de l'ambassadeur de Savoie pour venir se perfectionner à Paris. Il avait beaucoup de goût, de finesse, de simplicité. Pas très habile comme dessinateur, mais doué de cette grâce poudrée qui faisait prime à cette époque d'arts précieux, il sut très bien interpréter les goûts de son temps et, ce qui aide le plus au succès d'un peintre, sut plaire aux dames.

Introduit dans la maison des princesses de Savoie qui avaient épousé le comte d'Artois et le comte de Provence, il eut vite fait de gravir les dernières marches qui le séparaient de la Cour. Il devint peintre du cabinet de la Reine de laquelle il fit plusieurs portraits dont un, exquis, en costume d'amazone. On connaît aussi de lui les fines miniatures de toute la famille du comte d'Artois, de Mme Élisabeth de France, de la comtesse de Polastron, de la comtesse de Bréval, de Mlle de Laval, de la duchesse de Luynes, de Mme Laguerre, de la marquise de Tourzel, etc.

Les miniatures de Campana, très reconnaissables à la composition un peu conventionnelle, mais très personnelle, aux couleurs atténuées, à l'allure spirituelle, à la technique timide et à l'expression émerveillée de ses dames frêles, aux yeux doux et aux bras arrondis, ont été souvent gravées, et marquent un genre tout à fait spécial dans le style Louis XVI.

Campana est mort à Paris très jeune, à quarante-deux ans, le 26 octobre 1786. Il était beau-frère du graveur provençal Antoine-Esprit Gibelin.

Ferdinand Quaglia était né à Plaisance le 13 octobre 1780 ; il étudia dans sa ville natale, ensuite à Florence et à Milan où le surprit le couronnement de Napoléon comme roi d'Italie. Invité

par le représentant du département du Taro, le conseiller Maggi, à le suivre à Paris, il accepta avec enthousiasme dans l'intention d'y étudier les grands maîtres de la miniature française du commencement du XIXe siècle.

En peu d'années, il poussa son perfectionnement au point d'être appelé, en 1808, à collaborer avec Isabey, Saint et Aubry à la fourniture des petits portraits que l'Empereur distribuait aux souverains et aux personnages de leur suite. A ces commandes s'ajoutèrent bientôt celles de la famille du duc d'Abrantès, du duc de Berry, de la reine Hortense, de la reine Julie, de George III d'Angleterre, de la reine Désirée de Suède et Norvège et, enfin, de l'impératrice Joséphine dont il fut nommé miniaturiste en titre en 1813.

C'était le maximum de satisfaction auquel pouvait aspirer notre artiste : la place qu'Isabey occupait à la cour de l'Empereur n'offrant pas la probabilité d'être disponible, il eut assez de chance pour conquérir celle de peintre de l'Impératrice qui, après son divorce, voulut avoir aussi son « miniaturiste privé ».

Et Quaglia eut pour lui l'avantage de peindre les portraits d'une grande partie de l'entourage de l'Impératrice et des personnes qui lui étaient dévouées : le choix de ce peintre marquait en effet une sorte d'hommage rendu au parti de la souveraine divorcée.

Dans les *Mémoires inédits* de la reine Hortense, on peut lire que, vers la fin de juin 1815, l'Empereur, rentré à Paris, alla habiter la Malmaison où se trouvait la reine Hortense. Les souvenirs du passé, qui se dressaient vivants dans ces salons et dans ce parc, se présentèrent à son esprit, et, ému, il demanda à la reine de lui procurer un portrait en médaillon de Joséphine. Cette miniature, qui l'accompagna dans l'exil, était de Quaglia.

Voilà jusqu'à quel point l'histoire du petit portrait italien est liée à l'histoire de France.

FRÈRE JUAN RICCI, ÉCRIVAIN D'ART ET PEINTRE DE L'ÉCOLE DE MADRID

COMMUNICATION DE M. ELIAS TORMO
Professeur à l'Université et au Centre d'Études historiques de Madrid.

1. EL CUADRO DE NANTES. — En el bello Museo Municipal de la ciudad de Nantes, existe un notable lienzo de escuela española (nº 340), que representa a un ciego músico callejero, tañendo el instrumento, manual, de cuerda, manubrio y teclado, que en España se llamó (entre otros nombres) *chinfonía*, en latin *rota*, en francés *vielle a roue*, en inglés *nurdy gurdy*, y en italiano *viola da orbo* (entre otras denominaciones).

Por la importancia pictórica del cuadro, y tambien por las dificultades de clasificación, a ningun otro de la propia galería ha dedicado más páginas y estudio el docto Catálogo del Museo de Nantes, que redactó (con la colaboración de Mr. Émile Dacier) Mr. Marcel Nicolle. Son cuatro páginas y media de apretada letra (123 a 127), en las que se copian diversas opiniones, y, comentándolas, se rechazan las atribuciones a Murillo, Velázquez y Zurbarán, en cierto modo sucesivas, y las opiniones individuales que dos críticos alemanes sostuvieron pensando en que fuera obra del español Herrera el Viejo (el Dr. Mayer) o del italiano Strozzi (el Dr. Von Loga). La atención prestada a la pintura por Stendhal, por Mr. Gonse y Mr. Nicolle y tantos otros, sus frecuentes repro-

ducciones indican la importancia del no resuelto problema de la paternidad de la obra.

En Marzo de 1914, continuando un estudio, interrumpido, de los Museos departamentales franceses, el autor de esta comunicación, tras de largo exámen de un tal lienzo, para él (y para muchos) el principal atractivo del Museo de Nantes, vino en creer que era obra probable de Fray Juan Ricci. Como lo pensó, y cual lo anotó en sus apuntes, hubo de manifestarlo al Sr. Director del Museo.

Mr. Gineau-Chaillon, que debió de tomar nota de la inesperada atribución, que tanto le sorprendía, apenas trascurrido un año, en 25 de Mayo de 1915, dirigió una carta al Director del Museo del Prado, con otro objeto concreto, pero acompañándole fotografía del *Músico ciego* y añadiendo a las viejas atribuciones a Murillo y Zurbarán, para él, Gineau-Chaillon, dudosas, que « Mr. E. Tormo... lors de son passage a Nantes en Mars 1914, le premier, prononça le nom de Juan Ricci », y añadía : « J'ai depuis scruté attentivement la toile et découvert, dans l'ombre du caillou, une signature qui a donné ceci en photographie » : y la letra copiada decía *Rizzi* (o *Rissi* o *Rizci*), clarísimas las letras primeras y la final.

Es para mi imposible (supuesta la letra, y que ella sea firma o al menos anotación coetánea del pintor) que se trate de ninguno de los pintores italianos de apellido semejante : ni Sebastiano Ricci, cuyo estilo es ya setecentista, ni mucho menos el mesinés Antonio Ricci *il Barbalunga*, de sombras oscuras cual napolitano y discípulo del Domenichino. Y al mantener la opinión general, clarividente, de que es cuadro español, en manera alguna puede pensarse en Francisco Ricci, pintor de Cámara del Rey de España Carlos II, hermano menor que fué de Fray Juan, pero pintor de otra técnica, cual si fuera hombre de otra generación. El autor de este escrito, continua creyendo que el cuadro de Nantes es de Fray Juan Ricci, después de haber dedicado, en estos últimos años, al artista una atención y estudio que no se le había consagrado hasta ahora ; y lo cree, después (es verdad) de reconocer la curiosísima variedad que ofrece su obra, y habiendo de proclamar

que el *Músico ciego* de Nantes, es, pictóricamente, la obra maestra del extraño artista.

2. El estudio acerca del artista. — Hasta el dia, no ha tenido Fray Juan Ricci la nombradía que le es debida. Pero es preciso reconocer que el ya fallecido D. Aureliano de Beruete *senior*, poseedor de uno de sus cuadros auténticos, reconoció la importancia del monje pintor y que el tambien fallecido Dr. Justi, pregonándole las obras que menos conoce nadie (las de la Cogolla), le apellidó con entera justicia « el Zurbarán castellano » ; pero, ni Beruete padre, ni Justi dedicaron al artista mas de media docena de líneas. D. Aureliano de Beruete *junior*, en su *The School of Madrid*, ya le consagró varias páginas, pero sin aludir a los dos conjuntos capitales de obras del pintor conservadas en la Catedral de Burgos y en la Cogolla, y desarrollando, sin duda, las opiniones de su señor padre. Y el Dr. Mayer en su *Geschichte der spanischen Malerei*, dió el debido desarrollo a su vez a las alabanzas de su maestro el Dr. Justi.

De Beruete *senior*, arrancan atribuciones a Fray Juan Ricci de cuadros muy interesantes de la Colección Cook en Richmond, del Museo de Historia del Arte de Viena y del propio Museo del Prado ; del Dr. Mayer, otras del Museo de San Petersburgo y del Museo Bowes en Barnard Castle (Inglaterra) ; a unas y otras atribuciones (que en general son aceptables, salvo las de cuadro de Viena y de San Petersburgo) agrega el autor de esta comunicación, además del cuadro de Nantes, alguno antes no citado de San Martin de Madrid, dos del nuevo Museo de Bilbao y algunos del cenobio de la Cogolla, y ofrece a publicidad cuadros de Fray Juan nunca citados ni aludidos, aunque algunos tradicionalmente clasificados como suyos : en Silos, en la Cogolla, en la residencia de Silos en Madrid y en el propio Museo de Burgos, a más de un cuadro firmado, bien poco importante, en casa particular de Madrid, y cual cosa de curiosidad, un busto de talla escultórica estofada y pintada, que tambien tradicionalmente es del artista, que por

lo visto (pues toda otra noticia falta) fué escultor a la vez que pintor. Sobre este punto último la crítica no puede lograr una convicción decisiva, no siendo posible, examinada la imágen (en madera encarnada y estofada), pronunciar una frase definitiva.

Mas tampoco se tenía idea alguna de que hubiese sido Fray Juan Ricci arquitecto, y nada hablaron de él los que planaeron y los que escribieron la Historia del Arquitectura y las biografías de los arquitectos españoles de los siglos del Renacimiento, y sin embargo, puedo ofrecer al Congreso dibujo suyo y fotografía directa de dos obras arquitectónicas que él mismo dice que realizó, aparte otros muchos estudios y proyectos. Cuando los historiadores aludidos : el insigne Jove-Llanos, entusiasta de Fray Juan como pintor, el tambien magistrado y ministro Llaguno, y tras de ellos Cean Bermúdez, Caveda y Otto Schubert, hablan de Ricci sin poner el nombre de pila, entre los corruptores de la Arquitectura, entre los creadores del barroco castellano, se refieren a Francisco Ricci, el ya citado hermano menor de Fray Juan.

Esta aportación a la historia del barroco español, del que Fray Juan viene a ser uno de los promovedores más decididos y sistemáticos, se debe al hallazgo del libro que escribió y que dibujó Fray Juan Ricci, que a principios del siglo XVIII vió su primer biógrafo Palomino, pero que desde entonces ningún escritor pudo saber ya si subsistía, o si se había perdido definitivamente.

El códice es propiedad hoy de D. Félix Boix, coleccionista y notable bibliófilo de Madrid, y escritor de asuntos artísticos, particularmente de arte del siglo XIX.

El exámen del texto, nada añade (a lo ya aludido) que sea útil para la Historia del Arte, y aún de la biografía misma del escritor pintor ; su segundo apellido « de Guevara » allí escrito, lo conocíamos hace poco, por textos documentales referentes a su hermano Francisco ; que era « Maestro » (doctor) es lo que ignorábamos.

Mas los dibujos, apurados, estudiados y fáciles a la vez, asi los arquitectónicos como los de estudios del desnudo (preciosas aca-

demias) y detalles anatómicos, nos revelan modalidades artísticas, dotes y criterios estéticos de su autor, que felizmente nos muestran, al lado de las séries algo heterogéneas de sus lienzos (numerosos todavía, con ser parte mínima del conjunto de su obra, en general perdida), toda la curiosa, grave y fácil genialidad de un artista, que viviendo la mayor parte de su tiempo recluido en Monasterios extraviados, mantúvose siempre atento a los progresos técnicos del arte cortesano del tiempo de Velázquez.

3. Las memorias biograficas. — No debía de ser conocido en Madrid Fray Juan Ricci, con ser madrileño de nacimiento y de educación, por los años de 1660, a la fecha de la muerte de Velázquez. Un escritor, gran amigo de este, D. Lázaro Diaz del Valle, redactó en los años 1656 á 1662 las vidas de los pintores vivos en un libro, todavia inédito y durante años extraviado tambien : no falta la vida de Francisco Ricci, pero si la de Fray Juan. El primer biógrafo, y en puridad y hasta el dia de hoy, el único biógrafo de Fray Juan, fué Palomino, y en esta biografía sin fuente conocida de información.

Pero es fácil dar con la hipótetica fuente relacionando textos alejadísimos en su obra, y teniendo a la vista el Ms. Boix. El libro, texto y dibujos, de Fray Juan Ricci llamado *Pintura Sabia*, lo dedicó el monje artista para la educación artística de Doña Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar y de Mandas, y fué esta misma gran dama andando los años quien lo mostró a Palomino juntamente con varias pinturas del maestro y con otras de la propia discípula (Palom., II, p. 384; Vida 146º, y I, p. 162, todo de la 1ª edición). Ello fué pocos años antes de 1715 y como treinta o treinta y cinco años después de la muerte de Fray Juan.

Creo verosímil que la Duquesa recogiera para Palomino las notas biográficas de su difunto maestro, fácilmente por ella recordada, y coadyuvando con toda probabilidad los monjes de las casas monásticas en que vivió y en donde trabajó.

Con posterioridad a Palomino, en lo biográfico apenas nada

se ha podido añadir : la fecha y el importe de los seis lienzos de la Catedral de Burgos, son el único dato documental añadido y tomado del Archivo (Martinez Sanz), y de fuentes literarias otros datos referentes a obras en los monasterios de Cardeña (Berganza) y de Sopetran (Carderera, *apud* Viñaza). En cuanto a las obras, las indicaciones de Palomino en 1724 las especificaron algo más en sus viajes Ponz (Burgos, Salamanca, Madrid), Jovellanos (Cogolla y Carrión) y Bosarte (Burgos). En el *Diccionario biográfico* de Cean Bermúdez se aprovecharon los trabajos de Palomino, Ponz y Jovellanos sin nota nueva en nada. Los críticos posteriores nada añadieron en lo biográfico, ni en la descripción o reseña de las obras de siempre conocidas como del pintor.

Ni siquiera se ha repetido bien la biografía de Palomino. Las mismas fechas de nacimiento y de muerte (1595-1685) se repiten categóricas cuando él las dá como aproximadas tan sólo.

Juan Ricci fué como tantos otros pintores españoles de nota realista del siglo XVII (los Ricci, los Rómulo, Carducho, Caxés) de familia de pintor italiano, manierista, de la pléyade de ellos que Felipe II necesitó en el siglo XVI para las tareas del Escorial. De un Antonio Ricci medianísimo artista que se creía muerto por 1600 pero que acaso murió después de 1631 — y de una madrileña, fué hijo Juan. Aprendió la pintura antes de los treinta años en Madrid con pintor tan vigorosamente españolizado, aunque vino niño del Milanesado español, como Fray Juan Bautista Mayno, dominico, entusiasta del Greco y de Velázquez, maestro de pintura de Felipe IV. Se creía en tiempo de Palomino, que las pinturas de Juan Ricci en la Merced y en la Trinidad de Madrid, hoy todas ellas perdidas, correspondían a su juventud.

Como a los treinta años, en 1626, tomó el hábito de benedictino y fué tan a la exclusiva benedictino que no se tiene noticia de que pintara para extraños obras sinó las de la Catedral de Burgos, las de la Seca (población inmediata a su abadía) y las de su discípula la Duquesa de Béjar. En cambio, en la casa de su profesión, Monserrat de Cataluña, algo pintó, y habrá que pensar que algo pin-

taría para la casa en que estudió Filosofía (Hirache). Consta que pintó mucho para la casa en que estudió Teología (Salamanca) y perdidas y conservadas hizo gran número de obras en otros monasterios de su orden (Madrid, Cogolla, Silos, Burgos, Sopetrán, Carrión, Cardeña...).

No se ha hecho notar hasta ahora que todas las diez citadas abadías benedictinas eran de la misma Congregación de Valladolid, confederación de cuarenta casas con General y con Capítulos generales. La misma casa de Monserrat de Cataluña, por rara excepción, era de dicha federación, pues las restantes abadías benedictinas catalanas con las aragonesas formaban otra congregación con abades vitalicios. En aquella el lazo de filiación con la casa no se mantenía tan estrecho, y asi el Padre Ricci pudo hacer sus estudios universitarios en las abadías a ellos consagradas ; y tras de ocupar algunos cargos en su propia casa de Monserrat, tener por encargo del capítulo, sin duda, el priorazgo con título honorífico de Abad en el Monasterio de Medina del Campo, undécima de las casas que sabemos habitó o en que pintó.

Hombre pues de letras, en su libro se apellida Predicador mayor de Monserrat de Cataluña, y, monje docto, — tuvo grado universitario de Maestro (doctor entre los seglares), — por su abadazgo o priorato de Medina le correspondería el tratamiento de *dom* que los prelados benedictinos tuvieron y tienen, a no ser otra la costumbre y uso de la ya extinguida Congregación de Valladolid. Pintó mucho, pero es visto que no se le tenía como mero y modesto artista, y sus hermanos de religión recordaban, que en sus últimos años de vida, trasladado a Italia y filiado en la Congregación benedictina de Monte Casino, habiendo visto el Papa, que sería Clemente X, unos apostolados pintados de su mano, premió su vida de virtud, letras y arte preconizándole Obispo de una Diócesis italiana que la muerte le impidió gobernar.

4. La obra pictorica de Ricci. — Una firma en cuadro suyo muy flojo, y la del más bello cuadro, el de Nantes, únicas cono-

cidas, no dicen la fecha, y todavía nos es casi en absoluto desconocida la cronología de su obra. Lo de la Catedral de Burgos es de 1656-1659, y una obra perdida de Cardeña del cuatrienio 1645-1650. Se ha dicho que después de 1652 pintó en la Cogolla, ignoro con que fundamento, bien probablemente fantástico. El libro suyo no tiene año, sinó la nota segura de que es posterior a 1645 fecha del monumento commemorativo de Silos que cuenta como hecho. De ese año o uno de los tres anteriores es el cuadro de Silos. El retrato de Redin del Museo del Prado, si es suyo, como creo, puede llevarse a 1635, poco mas o menos.

Tan escasos jalones nada nos franquean acerca del desarrollo y la marcha evolutiva del arte del monje. Hay grandes motivos, mas meramente conjeturales, para establecer que, al contrario de muchos pintores españoles, — con las calificadas excepciones de Ribera y Velázquez, — fué constante en el afán del mayor progreso y francamente ascensional la evolución de su técnica y genialidad, ya que parte de los cuadros de la Catedral de Burgos son de lo mas bello y pintados a la edad de sesenta a sesento y cinco años, yá que la indumentaria del retrato juvenil de Cook, admirable, nos lleva a algunos años mas tarde, y yá que el libro con sus dibujos está dedicado a la Duquesa de Béjar que todavía vivía entrado el siglo XVIII. El aplauso del Papa a los apostolados del octogenario monje parece demostrar que, cual Ticiano, conservaba gran magisterio con los pinceles en los años de la vejez.

Tengo la convicción meramente personal de que el retrato de Cook habrá de ser de algún hijo o deudo de la Duquesa de Béjar, y que acaso para la propia casa de los mismos Grandes de España e igualmente en el cuarto último o en el último tercio de la vida del pintor se pintaría, si ya no lo pintó en Italia, el *Músico ciego* de Nantes. Que obras de tan puros quilates de mérito pictórico se pintaran en años ya nada juveniles lo corroboraría el primor de ejecución material de los dibujos del libro.

Al efecto hay que recordar cual fué la manera mas ordinaria de pintar del Padre Ricci.

El Padre Ricci, monje, predicador, graduado universitario, Abad, y preconizado Obispo finalmente, dedicó a los pinceles y al dibujo y a los problemas del color una atención muy singular: pintó generalmente cosas pensadas maduramente pero ejecutadas con extraordinaria rapidez. Su primar toque, cual el de Velázquez, aunque sin el genio de Velázquez, fué muchas veces su toque definitivo; su desembarazo fué constante en la pincelada, aún siendo escrupuloso dibujante con los pinceles y ansiando ser colorista.

Nótese que pintó enormemente en varias de las abadías de su Congregación varios claustros enteros con grandes lienzos, concebidos cual pintura mural y para exposición a la intemperie, y varios y enormes conjuntos de muchos retablos. Las guerras napoléonicas y acaso las civiles posteriores y todavía el mayor desastre artístico de la exclaustración del año 1836, han hecho que se pierda casi íntegra su immensa labor en San Martin de Madrid, íntegra la de San Vicente de Salamanca y San Juan de Burgos, y mucho en las otras; habiéndose de antes perdido las veinte pinturas de la Parroquia de la Seca, las de la Merced y la Trinidad de Madrid y desconociéndose séries cual la de los apostolados que gustaron al Papa. Hoy, de tales inmensos conjuntos de arte monacal, sólo subsiste el de la Cogolla donde son de Fray Juan Ricci diez y nueve cuadros seguros, en general grandes, enormes algunos, de los treinta que hubo suyos; uno immenso, de siete metros de largo y muy notable, se perdió en 1909.

Tan ingentes labores las pintó con un evidente paralelismo con el Andaluz Zurbarán y con el Valenciano Espinosa, testimonio de la relación entre las varias escuelas peninsulares; al principio con una técnica de detallar, dura, que no era diversa de la factura de Vanderhamen y de Bartolomé Roman. Zurbarán, seglar, era mas hondamente ascético; el Padre Ricci, igualmente inspirado, y procurando igualmente huir de las sombras oscuras y lograr la transparencia de los oscuros en los diversos colores, fué mas plenamente realista, mas estéticamente e integralmente retratista en toda obra suya.

De la educación de su maestro Mayno, prendióle un recuerdo de admiración por el espíritu del Greco, y por algunos misterios de su colorido, que se hace evidente en el retablo mayor de la Cogolla. En el cuadro colosal del titular San Millán, las indumentarias de los moros derribados al embate del aparecido Santo combatiente en la batalla de Simancas, en cuatro colores diversos, muestran, cuatro veces, estudio concreto de la paleta del Greco ; y en el ático, el cuadro de la *Asunción*, es algo mas : es aquel en el que puede observarse la máxima influencia del genio del Greco reflejada por otro temperamento. Del Greco, acaso, finalmente, le vino el tan logrado empeño de procurarle vidriado en las miradas.

Realista en el dibujo, Fray Juan Ricci lo que no aceptó nunca fueron los desdibujos apasionados y geniales del Greco ; aún en esas obras. Acaso, sí, lo ágrio de color, que en esas sus dos magnas creaciones solamente estalla, pero cual nota culminante, en el fondo de los celajes, de unos ocres rojizos, espantosos en las apariciones.

El misterio de esta tonalidad, desgarradora de tantos y tantos efectos de finezas suaves y primorosas del colorido, se hace inexplicable ; al ver en otros celajes de azuloso fondo y en uno felicísimo de nubarrones, el cielo de luna (en el *San Benito* cual autor de la regla de las órdenes militares, en el mismo templo de la Cogolla), tan grandes y fáciles aciertos, recae uno en la idea que explicaría el secreto del desagrado de varias de las creaciones del Padre Ricci (el *San Julian* y en parte la *Santa Casildo* de la Catedral de Burgos, al lado de las admirablemente pictóricas *Santa Victoria* y *Santas Céntola y Elena* del mismo conjunto). La idea es esta : al Padre Ricci, como a Espinosa, aunque de otra manera, le han emborrachado las obras los rojos.

Era el rojo, el rojo intenso, de sombras plenamente rojas, cual tema aparte y cual clave del edificio cromático, una pasión de Fray Juan Ricci : recuérdese la nota magníficamente barítona de los rojos de las vestimentas en *Santa Victoria* (Burgos) y la beata *Juana de Aza* (San Martin de Madrid) o los rojos del *San Antonio de Pádua* de Burgos. Además, gustaba de sonrosar mejillas, y aún

todo el cutis de las mujeres, que pintó con tanto amor, y aún usó el rojo en toda carnación.

A Espinosa los rojos de la imprimación, venciendo la capa de escasa pintura que ponía, le han echado a perder poco menos que todos sus cuadros. Al Padre Ricci parece que se le han estropeado químicamente tantos y tantos de sus rojos, lo que tendría una explicación viendo en las recetas de Palomino que en Castilla se usaban fórmulas muy complicadas para obtener los diversos rojos, carmines y bermellones, además de los ocres rojizos, de todas las quales no se afrevía a responder el pintor tratadista, y que se usaban los mismos carmines con bermellones apesar de su diferencia de naturaleza y diversidad de fórmulas químicas. Semejantes fórmulas de la cocina pictórica, particularmente de la práctica de pintar paños rojos con bermellones superponiéndoles carmines, mezclados con blanco, o sin él, hubieron de determinar cambios, trastornos, mayores unas veces que otras, según la procedencia y manera de estar elaborado cada color, y así presumo que al Padre Ricci sin él sospecharlo, en muchos de sus lienzos han venido los rojos, que a veces los pintó bellísimos, a romper el acuerdo y preconcebida armonía de la composición cromática. Por algo Velázquez usó de tan extremada parsimonia en los tonos rojos.

El Padre Ricci, en su obra históricamente auténtica, no nos ofrecería tan buena base para saber de sus primores en cuadros de caballete, sinó tuviéramos el par de lienzos pequeños de la estilobata del retablo mayor de la Cogolla con las figuras sedentes de San Pedro y San Pablo.

Particularmente el San Pedro, es digno de parangonarse con lo mejor y lo último de Ribalta. Es la obra maestra de caballete de las monacales del autor. Y si la cabeza es de las que autorizan para sostener la atribución del *Ciego* de Nantes ; aún con ser otro el modelo y la expresión tan distinta, los tonos claros en las sombras de la carnación, tan típico siempre en el pintor, y los magistrales golpes de luz y las sombras traslúcidas de los paños, bién pregonan

su altísimo magisterio dentro de las mas hondas preocupaciones lumínicas y coloristas similares a las de Zurbarán.

El inolvidable M. Bertaux viendo conmigo en Londres el cuadro de la colección Cook atribuido por Beruete a Ricci su verdadero autor, — el detalle de lo arquitéctonico es ahora cuando lo comprueba suyo la peculiar manera de estilización de pencas y hojas arquitectónicas que vemos en su antes extraviado libro, — me pregonaba que las frutas y hortalizas estaban pintadas con tal modernidad que se había de pensar en Cezanne ; y no de manera menos clara y fácil y genial lo vemos en otros de los objetos, no frecuentes, que Fray Juan dejó expresivamente apuntados en varios de sus lienzos claustrales ; por ejemplo las vinajeras de la Misa *de San Benito* en la Academia de San Fernando de Madrid.

Lo que mas indefectiblemente declara un cuadro del Padre Ricci, es su manera de hacer cabezas, con la mayor frecuencia retratos, — salvo Jesus y Maria, de tipos constantes, y salvo algunos apóstoles, cabezas de carácter, variadas, sin fáciles modelos en la España del siglo XVII expulsados los judios y sin barbados nuestras clases hidalgas ni populares.

En San Martin de Madrid se conservaba en el siglo XVIII la memoria de que en los numerosísimos lienzos de la vida de San Benito estaban los retratos de toda la comunidad, y eso es lo que ocurre en la casi totalidad de los lienzos del maestro. En las séries, sí, el retrato del Santo se repite siempre de igual modelo. Pero siempre las cabezas se caracterizan maravillosamente, y además se pintan siempre sin oscuros con sombras suaves y traslúcidas inconfundibles. No podría el pintor negarse (sinó hubiera sido tan natural quererlo) al deseo de ofrecer su autorretrato. Se ha pensado que nos lo ofrece el lienzo de la *Virgen de Monserrat* del Museo Bowes, tipo de obra que lejos de ella creó y sin duda repitió el maestro, y que otros copiaron e imitaron. Confirma acaso la idea, el ver al mismo monje retratado en otros cuadros, siempre orante, siempre como visto (salvo la mirada, a veces) en espejo lateral, cual se retrataba Van Dyck. Creeré que es tambien el

mismo pintor el que ayuda la misa en el cuadro de la Academia y el que asiste orante a San Millan en el lecho de muerte cuando se le aparecen Jesus y Maria, cuadro en Silos.

Zurbarán, que al principio tan paralelamente con Velázquez pintó, quedóse muy luego distanciado de los grandes empeños y geniales aciertos del pintor del ambiente. El Zurbarán castellano, con haber estado mas recluido en rincones provincianos, hubo de beneficiar sin embargo la influencia de Velázquez, fácilmente recibida, e incorporada en una buena parte de su obra sin perder ninguna de sus notas propias. Este aspecto de las creaciones del Padre Ricci es el que vieron mas pronto Beruete *senior* y otros críticos madrileños ; porque es, al caso, el cuadro mas significativo el mas conocido y el mas popularizado de los lienzos del autor, la *Misa de San Benito*, procedente de San Martin de Madrid y hace ya cien años al público en la Academia de San Fernando. Como ha dicho el Sr. Sentenach, los valores relativos de las luces y tonos en este cuadro son admirables y puede servir su estudio para la enseñanza de toda una escuela de color y de luz. Es la pintura de ambiente procurada a la moderna y de otra manera que Velázquez, pero recuérdese que puede ser de 1635, bastantes años antes, el retrato de Redin en el que tanto hay de libre ampliación de la manera técnica del mismo Velázquez.

Era en realidad el Padre Ricci algo más viejo pero de la misma generación que Zurbarán y que Velázquez, pero sobrevivió al uno y al otro, como cosa de quince años ; los que, imagino, más felices en la vida y obra del artista benedictino.

Y éste es el monje y abad Fray Juan Ricci, el autor del *Ciego de la viela* del Museo de Nantes : un colorista de raza ; un dibujante realista ; un artista de facilísima y desembarazada ejecución, y entre los españoles coetáneos de Velázquez, el de una mayor complejidad de espíritu, a la vez que de una franca ingenuidad artística, semejante a la de los monjes de los tiempos lejanos de la Edad Media.

LES PORTRAITS DE FINSONIUS

COMMUNICATION DE M. PIERRE BAUTIER
Conservateur-adjoint au Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles.

En Provence, après avoir contemplé les monuments romains, le touriste du Nord, qui pénètre dans les églises de Saint-Trophime d'Arles, de Saint-Jean de Malte à Aix et dans la cathédrale de cette dernière ville, ne manque pas d'être intrigué par le cartel : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis pinxit,* lu sous de vastes tableaux heurtés, tumultueux et noircis « dans la manière de Caravage ». Il se flatte de découvrir un peintre flamand transplanté, dont il écrira d'enthousiasme la monographie, ajoutant un chapitre aux *Artistes belges à l'étranger* de feu Édouard Fétis, puis s'aperçoit que le Brugeois Louis Finson, souvent confondu dans l'école française, fit l'objet déjà de nombreuses études, depuis les travaux si méritoires de Chennevières-Pointel (*Recherches sur les peintres provinciaux de l'ancienne France,* 1847), en passant par les élucubrations romanesques d'Alfred Michiels (*L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France,* 1877), jusqu'à la patiente mise au point du Dr Bredius, publiée ici même, à l'occasion du Congrès international d'histoire en 1900. On a beaucoup gravé d'après Finsonius ; son influence dans le Midi fut considérable ; il y forma des élèves, tels que Mimault, Bigot, Fauchier. Les notices insérées dans les lexiques Wurzbach et Thieme-Becker sont détaillées à souhait ;

elles nous apprennent que l'artiste ne se noya pas dans le Rhône, comme le veut la légende, mais mourut dans son lit, à Amsterdam, après avoir rédigé son testament, le 19 septembre 1617. Elles énumèrent les œuvres principales de Ludovicus Finsonius , avecleurs dates :

La *Résurrection* de l'église Saint-Jean-de-Malte à Aix (1610).

L'*Incrédulité de saint Thomas*, de la cathédrale de cette ville (1613) qui porte une inscription flamande ironique et désabusée.

Le *Martyre de saint Étienne* et l'*Adoration des Mages* de l'église Saint-Trophime d'Arles (1614).

La *Salutation Angélique* du Séminaire d'Aix, peinte à Naples en 1612, — preuve d'un retour au foyer caravagesque.

Saint Martin partageant son manteau, à l'église d'Ermenonville (1615).

La *Circoncision*, dans la chapelle du Lycée de Poitiers (même année).

La *Descente de Croix* colossale de La Ciotat près Marseille ; plusieurs *Saint Sébastien*, une *Résurrection de Lazare*, des scènes mythologiques (*Vénus avec Bacchus*, *Jugement de Pâris*) ; enfin la Belgique a gardé du peintre voyageur un émouvant *Massacre des Innocents* dans l'église d'Andenne, province de Namur. Le *Massacre des Innocents*, n'est-ce pas une préfigure que pareil sujet dans une ville qui fut le théâtre des cruautés allemandes en août 1914 ?

Nous conclurions donc volontiers qu'il n'y a plus rien à dire de Louis Finson, Brugeois et Belge en Provence. Examinons toutefois les portraits, sur lesquels les biographes du *Honthorst flamand* ont moins insisté. Mariette rapporte une opinion d'emprunt : « Ce peintre flamand, peu connu hors de la Provence, où il avait établi son séjour, a fait cependant, dit-on, des portraits qui peuvent aller de pair avec ceux de Van Dyck ». Comparaison fantaisiste, car un abîme sépare ces effigies assombries de l'harmonieux éclat du grand maître d'Anvers.

Voici la liste complétée de ces portraits :

1. Michiels parle du portrait de la vieille mère du peintre, exécuté à Bruges et appartenant à la famille Clérian, à Aix.

2. On cite avec éloge celui du poète « François de Malherbe, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy », 1613, qui se trouvait dans la collection J.-B. Boyer d'Aguilles (gravé par J. Coelemans).

3. A Rome, Galerie Saint-Luc, portrait d'inconnu.

4. Sont encore conservés à Aix : le portrait de Peiresc, conseiller au parlement d'Aix (Cabinet L. de Bresc). On sait toute l'importance qu'a pour nous Fabri de Peiresc, esprit distingué qui fut l'ami et le correspondant de Rubens.

5. Celui de Mgr Du Vair, garde des sceaux (Bibliothèque Mejanes), dont le cadre porte : *Non alia melius pingetur imagine virtus* ; « On ne saurait peindre la vertu mieux ni sous d'autres traits. » Ces deux portraits ont été analysés par le baron Guillibert, lors de la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à Paris en 1909 ; le mémoire du baron Guillibert est mentionné dans la bibliographie dressée par le Dr Bredius.

6. Au Palais épiscopal d'Aix : le portrait de Paul Hurault de l'Hôpital (1613).

7. Au musée d'Aix : Raymond d'Espagnat, conseiller au Parlement, — car notre Finson fut le portraitiste attitré de tous les gens de robe dont le souvenir s'allie aux vieux hôtels patriciens de cette ville charmante et désuète.

8. Les traits mêmes du protégé de Peiresc nous intéresseront davantage. Dans la *Résurrection de Lazare*, appartenant à la confrérie des pénitents de Château-Gombert, tableau décrit par Lagrange dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1867 (II, 192), et dont il existe une copie à l'hôtel de ville de Bergen op Zoom, reproduite par le Dr Bredius dans *Oud-Holland* (1918). « Parmi beaucoup de personnages de grandeur naturelle, à gauche, le peintre s'est peint lui-même, avec sa physionomie fière, sa barbe et ses moustaches et sa toque de plumes. Il n'a pas négligé non plus selon son habitude de laisser sa carte au bord du cadre : *Lodewicus Finsonius Belga Brugensis A° 1613* ».

9. Le portrait de l'artiste par lui-même (1613) a été gravé, comme celui de Malherbe, par J. Coelemans.

10. Au musée de Marseille, Finsonius nous apparaît, bizarre, le buste nu, le chef couvert d'un casque rond et sans visière, autour duquel s'enroule une longue plume blanche ; il tient de la main droite son manteau et de la gauche une lourde masse d'armes ; un ceinturon de cuir grossier est bouclé à sa taille ; sous ce ceinturon à gauche : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis suo pene cillo pinxit Aquis Sextiis A° 1613*. En pendant avec son camarade Hermann Faber, peintre originaire de Frise, dans un accoutrement aussi déconcertant. Semblable tableau fait penser, autant qu'à Honthorst, à Théodore Rombouts ou au Valentin, contemporains tous deux de Finsonius et soumis comme lui à l'emprise du Caravage. Malgré le ton blafard dû au respect d'un tel maître, l'image de notre *Fiammingo* respire une certaine gaîté narquoise. Quant à sa tenue, serait-ce une mystification, ce qu'on appelle chez nous une *zwanze* ? (Pl. I).

11. J'apporte, avec le consentement de son propriétaire, M. Magnin, conseiller référendaire à la Cour des Comptes à Paris, la reproduction d'un autre portrait, inédit (et sérieux cette fois), de Finsonius. « La chevelure épaisse comme une perruque, c'est bien le même visage qu'à Marseille, casque en moins et col blanc en plus, la même pâte crémeuse et lisse, la même touche largement étalée, le même emploi d'ombres noires et plombées ». Voilà la physionomie malicieuse de notre compatriote. (Pl. II).

De ce talent vigoureux, assez vulgaire, n'existe-t-il aucune composition plus aimable ? Le catalogue de la Galerie ducale de Salsthalen (Brunswick, 1776) répond : « Finsonius. Une dame, assise à une table sur laquelle il y a un livre de musique et un luth, reçoit une lettre qu'une vieille femme lui apporte ». Et ce *Message d'amour*, dont la trace est perdue, laissant le champ libre à nos imaginations, évoque la belle *Joueuse de guitare*, en robe jaune, auprès d'un tapis vert, chef-d'œuvre du Caravage au Palais Liechtenstein à Vienne.

Ainsi, quand on franchit le seuil des églises d'Arles ou d'Aix, que succède à l'ardent soleil du dehors l'ombre opaque et qu'on aperçoit, au mur des nefs, le torse livide d'un *Christ ressuscité* ou la pâle nudité d'une *Madeleine pénitente*, on aime à savoir que Finsonius apposa sa signature au bas de sujets moins sévères et que le Caravage provençal avait parfois souri dans ses ténèbres.

DEUX ÉLÈVES DE REMBRANDT D'ORIGINE FRANÇAISE

COMMUNICATION DE M. BREDIUS
Ancien directeur-adviseur du Musée royal de La Haye.

Quand on parcourt les registres des mariages et des baptêmes à Leyde vers 1600-1630, on s'étonne de la quantité de noms français que l'on y rencontre. Je n'en cite que quelques-uns : des Ursins, del Court, Carpentier, Parmentier, le Chevalier, Couturier, Gruson, du Mortier, le Petit, de Franchimont, du Forest, de Colombier, des Fourmestreaux, Loridan, Gouffart, de la Serre, Obry, Campeau, Codron, Rouchelle, Catteau, des Planches, Lanfant, Dupont, Carette, Billecourt, Ducart, Questiers, de Roche, Bienaimé, de Courcelles, Frémaut, Grégoire, Fondeur, Beharelle, Falempin, Boucher et bien d'autres encore. Beaucoup de ces émigrants, provenant surtout des provinces de langue française appartenant alors à l'Espagne, cherchaient et trouvaient la liberté de religion en Hollande.

Ils exerçaient généralement le métier de drapier, de bourratier ou de teinturier et ont contribué beaucoup à la floraison de ces industries qui rendirent Leyde peu après une ville riche et prospère.

Isaack Joudreville. — En 1607, on trouve un certain Isaack Joudreville, de Metz, qui, en 1610, devint hôtelier de

l'auberge *Les Trois Harengs*, rebaptisée ensuite : *Écusson de France (Schilt van Vranckryck)*, où même le prince Maurice d'Orange descendait pendant ses visites à Leyde. C'est là qu'en 1612 ou 1613 naquit Isaack Joudreville le Jeune, qui allait devenir, pendant les années 1630-1631, l'élève du jeune Rembrandt.

Par un heureux hasard, j'ai trouvé dans les archives de la Chambre des Orphelins de Leyde les quittances (six) écrites entièrement de la main de Rembrandt (avec pas mal de fautes d'orthographe) dans lesquelles il déclare avoir reçu cinquante florins pour avoir enseigné pendant six mois l'art de la Peinture à Isack Isacksz *Tsioddevylee* (!). Il commence : « Moi, Rembrant Harmensz van Ryn déclare... », etc. A la fin il écrit encore un reçu final de la somme entière :

Je déclare avoir reçu 200 florins depuis la mort de Madelaine Joddervyle pour avoir instruit son fils Isack dans l'Art de la Peinture. REMBRANT HARMENSZ VAN RYN.

Cela confirme ce que Sandrart raconte : que Rembrandt gagnait beaucoup d'argent par ses élèves, qui lui payaient chacun cent florins par an.

On ne connaît qu'un seul tableau signé de Joudreville, et encore ce tableau me fut envoyé au Musée royal avec une fausse signature de Gérard Dou. M. Hofstede de Groot, alors sous-directeur du Mauritshuis, fit enlever, pendant mon absence, les repeints qui cachaient la vraie signature (peut-être moi-même je n'aurais pas eu ce courage) et, très-heureux, m'annonça, le résultat intéressant de cette opération. Je possédais déjà une série de documents sur ce peintre, qui, enrichis par d'autres, furent publiés ensuite par M. de Groot dans *Oud-Holland*, en 1899. Depuis, j'ai trouvé encore une quantité d'actes notariés et d'autres le concernant, que j'ai publiés récemment dans mes *Künstler Inventare. E. a.*, avec l'histoire d'un portrait peint par Joudreville pour un cordonnier de Leyde en 1641. Ce brave homme avait apporté à l'atelier du peintre une belle collerette de Cambray, qu'il portait pendant les séances, mais qu'il laissait chez le peintre. Mme Joudreville, née Lefebvre, avait dit à sa servante, qui l'admirait : « Oui, c'est la collerette du cordonnier, avec laquelle mon mari le peint ! » Joudreville quitta la ville, et la collerette par erreur partit avec lui.

Car, en 1641, il quitta Leyde pour habiter Deventer chez un beau-frère, apothicaire, et, deux ans plus tard, il suivit l'exemple de son maître et s'établit à Amsterdam. Mais il mourut peu après, en tout cas avant 1648, car sa femme se remaria cette année-là avec un marchand de tableaux d'Amsterdam, Pieter van Meldert. Elle-même mourut en 1653, après avoir reçu encore un joli héritage de deux oncles de feu son premier mari, décédés à Metz. Le tableau unique signé par le peintre, sans doute son propre portrait, à présent au musée de Dublin, nous montre le buste d'un jeune homme imberbe, de grandeur naturelle, éclairé dans la manière des têtes d'étude que son maître peignait à cette époque d'après lui-même. Le type n'est pas hollandais. Il est habillé comme Rembrandt dans ses propres portraits : hausse-col en fer, belle chaîne d'or.

Le fond gris est transparent ; l'effet de lumière, dans ce tableau comme dans un autre que je possède moi-même, est très puissant et le clair-obscur très rembranesque. Ces tableaux luisent dans la pénombre.

Comme son maître, le jeune Joudreville a aussi voulu se peindre riant, la bouche ouverte. Rembrandt s'est peint exactement ainsi (Coll. Stoop à Byflect), mais plus vivant, plus naturel. Chez Joudreville, c'est trop voulu, trop recherché. On retrouve dans ce tableau le même hausse-col en fer, la grande chaîne, peinte avec des empâtements très lourds, la même écharpe du tableau de Dublin. Un moment, je l'avais considéré comme une œuvre de jeunesse de Rembrandt, mais, quoique la peinture soit magistrale et grasse, le génie du maître, qui se dévoile dans ses premières œuvres, fait défaut.

J'ai cru reconnaître encore une fois la main de Joudreville dans un très beau portrait d'un jeune homme, qu'une dame russe me montra un jour et qui doit se trouver à présent à Moscou.

D'anciens inventaires de Leyde et d'Amsterdam, surtout celui de Pieter van Meldert qui épousa la veuve d'Isaack Joudreville, mentionnent, de ce peintre, des œuvres d'une grande variété de genres. Entre autres : une *Nuit de Noël* (probablement une *Annonciation aux bergers*), — une nature morte, avec des fruits, — une autre avec une grande aiguière et un verre de vin, — une tête, — un paysage, — un cheval, — une figure nue, — un *Mirage*, — un *Marché de légumes*.

Que sont devenus tous ces tableaux ? Les deux filles de Joudreville se marièrent, l'une avec le paysagiste bien connu Frédérick de Moucheron, l'autre avec un peintre obscur, Abram de Ryp.

Jacques des Rousseaux. — Quoique nous n'ayons pas trouvé de reçus de Rembrandt pour l'apprentissage de Jacques des Rousseaux, il y a de fortes raisons pour croire que cet artiste, originaire de Tourcoing, comme les nombreux membres de sa famille qui s'établirent à Leyde (et déjà avant l'an 1600), fut aussi son élève. Aucun de ses tableaux ne porte son nom ; quelques-

uns sont signés d'un monogramme I D R ou simplement d'un R. J'ai fait de vaines recherches dans les archives de Leyde, pendant plus de dix ans, avant d'y trouver qu'un peintre du nom de Jacques des Rousseaux était mort peu avant le mois de mars 1638, laissant à Leyde une veuve et un enfant de six mois. Il s'était marié à Leyde, en novembre 1636, avec une Hollandaise, Catarina van Biervliet [1], et, le 10 septembre 1637, leur fille Jacomyntge fut baptisée.

Je n'ai pas pu trouver dans les registres mortuaires de Leyde la date de son enterrement. Il visitait souvent Tourcoing ; peut-être est-il mort pendant un de ses voyages. Ses deux frères, Guillaume et Pierre des Rousseaux, habitaient Leyde ; ils étaient tous les deux bourattiers.

Je ne veux pas vous fatiguer avec tous mes documents. Il y en a en français, émanant de notaire français de Leyde.

Je ne crois pas que Jacques des Rousseaux soit né à Leyde ; il faudrait chercher l'acte de sa naissance à Tourcoing. Je présume qu'il était plus âgé que Rembrandt. En juillet 1627, Jacques des Rousseaux « résidait au Bourg de Tourcoign, venu naguerre du pays d'Italie où il a demeuré quelques années », dit un document français du notaire Mote à Leyde. Ses grands-parents furent Jacques des Rousseaux et Anthoinette de Fhalempin, ses parents, Guillaume des Rousseaux et Ihenne de Fórest. Ceci prouve que c'est bien de notre peintre qu'il s'agit : à son mariage assiste Jean de Forest, son oncle maternel.

Depuis longtemps, se trouve dans ma collection une tête d'un apôtre, grandeur naturelle : figure maigre, ascétique, expressive, grand front ridé, barbe blanche, manteau de couleur orange rougeâtre, signé *I D R* 1630. Les traits caractéristiques qu'on relève dans ce tableau et dans toutes les œuvres de notre artiste, sont : un dessin curieux, irrégulier des yeux, très-visible dans son propre

1. Dans les registres de mariages de l'église wallonne à Leyde on lit : le 13 et 14 Nov. 1636 : Jaques des Rousseau, *peintre*, h. j. demeurant sur l'Oude Vest, Cateline van Biervliet j. f. de Rotterdam.

portrait de 1635, des rides nombreuses, parallèles, légèrement courbées, quelquefois exagérées, dans le front, et, dans quelques portraits, le dessin un peu démesuré de ce qu'on appelle la pomme d'Adam, qu'il rend trop saillante. L'éclairage est rembranesque ; la peinture, enlevée d'un coup de brosse large et facile, est empâtée dans les lumières qui sont d'un rose clair dans les chairs. Dans la pose du portrait venant du Brésil, dont je parlerai plus tard, et aussi un peu dans la tête de l'apôtre, on reconnaît des souvenirs de ses études antérieures en Italie.

Une tête de vieillard, autrefois à la Pinacothèque de Munich, maintenant au musée d'Erlangen, attribuée à l'école de Rembrandt, trahit d'une manière évidente la même main.

Au Musée Boymans de Rotterdam se trouve un portrait du père de Rembrandt, habillé de la manière fantastique avec laquelle son fils aimait à le peindre. On le voit de face, un grand béret, orné d'une chaîne d'or, un peu de travers sur la tête, des boucles d'oreille, une chaîne d'or formidable reposant sur ses épaules. Attribué d'abord au graveur van Wiet, ensuite, pendant quelque temps, à Rembrandt lui-même, à cause de la ressemblance avec un portrait de celui-ci à Pétrograd — très-désagréable, mais authentique — je croyais devoir l'attribuer au maître I D R, parce que la peinture est de toutes manières identique à mon apôtre. En effet, un nettoyage récent a démontré que j'avais raison.

Le tableau, qui portait comme signature seulement la lettre R, porte, après le nettoyage, celle-ci : *J. D. R.* 1635.

Un second portrait du père de Rembrandt, chez le baron de Brenken à Wewer en Westphalie, beau et expressif, nous le représente regardant avec intérêt un crâne qu'il tient dans la main droite. Ce tableau porte également la signature *I D R.* Un troisième, non signé (peut-être la signature a été éloignée), publié il y a longtemps dans la *Gazette des Beaux-Arts* comme le Rembrandt du Brésil (où l'on venait de trouver le tableau), le montre un peu en grand seigneur, portant un grand béret richement orné, les moustaches retroussées, regardant dignement le spectateur. On me

l'envoya pour l'exposer au Musée royal de La Haye. La ressemblance frappante avec les tableaux de Rotterdam et le mien était concluante : c'est bien Jacques des Rousseaux qui l'a peint. Et le tableau repartit pour le Brésil.

Ces trois portraits du père de Rembrandt prouvent bien que des Rousseaux habitait Leyde et avait des relations étroites avec le grand maître. Peut-être ces portraits ont-ils été peints d'après des études antérieures, le père de Rembrandt étant mort déjà en 1630, tandis que le portrait de Rotterdam porte le millésime 1635. Tout de même, je crois avec Émile Michel et Bode que c'est bien le père de Rembrandt, ce vieux bonhomme affublé de toutes les manières par son fils et ses élèves. Car il fait pendant, à Cassel, à cette bonne vieille sympathique, que nous appelons tous, et à bon droit, la mère de Rembrandt, qui lui a servi tant de fois de modèle dans sa jeunesse. Je fais allusion aux deux petits portraits excellents de ses parents par Gérard Dou, si rembranesques, que le professeur Veth les a attribués à Rembrandt lui-même. c'est récemment qu'on a retrouvé la signature de Dou sur ces tableaux. Cette mère, notre artiste l'a peinte aussi dans un tableau se trouvant à l'Eldar Gallery à Londres, à sa manière, sans l'expression fine et distinguée que son fils aimait à lui donner. La tête, coiffée d'un grand capuchon noir, est bien modelée ; les lumières roses dans la chair sont très prononcées. Il est signé : *R.* 1635.

Sur ces tableaux signés simplement d'un grand *R*, on a probablement repeint ou enlevé les lettres *I D*, comme cela a eu lieu pour le tableau de Rotterdam.

Dans une collection privée française, j'ai rencontré un portrait de vieille femme, attribué à Rembrandt, qui est sans aucun doute de la main de Jacques des Rousseaux. Surtout, les rides dans le front et le dessin du cou sont très caractéristiques de sa manière. Enfin, je crois reconnaître le portrait que des Rousseaux fit de lui-même dans un tableau de la collection Wanamaker à Philadelphie, qui figure dans les ouvrages de Bode et de Valentiner comme œuvre de Rembrandt ; il n'est signé que d'un *R*, 1635. Ce sont les

mêmes yeux, les mêmes rides, nombreuses, parallèles, et la peinture avec les empâtements roses. Le beau béret un peu de travers sur la tête, une grande chaîne d'or, comme Rembrandt les employait pour ses auto-portraits, rien ne manque. Et ici, le clair-obscur et la peinture du fond du tableau démontrent encore indubitablement l'influence absolue du maître, quoique celui-ci eût quitté Leyde déjà depuis quatre ans. Cette tête n'est pas celle d'un Hollandais. Cet homme barbu, très noir, est plus méridional. Il paraît avoir déjà trente-cinq ans au moins, et, en effet, comme des Rousseaux a vécu déjà avant 1627 quelques années en Italie, sans doute pour y étudier la peinture, il doit être né au début du XVIIe siècle.

Son nom, assez difficile à écrire pour les Hollandais, a été continuellement estropié dans les documents. A son mariage on écrit dans les registres hollandais *Rouseuw*, une autre fois c'est *Rochau*.

Plusieurs de ses tableaux sont mentionnés dans les inventaires d'amateurs de tableaux à Leyde vers le milieu du XVIIe siècle.

Le bourgmestre Gerard van Hogeveen, dans sa jeunesse peintre aussi, possédait dans sa superbe collection, à côté des Rembrandt, des Fabritius, des Drost, un tableau de Jacques Rousseau (1665). La veuve d'un sieur de Hogemade en avait deux, une tête de saint Paul (peut-être mon tableau) et un *Sonneur de cloches* (en 1667).

En 1652, déjà un autre M. de Hogemade avait deux têtes de maître Jaques « de Rocheau », dont celle d'un soldat.

Ce peintre intéressant, entièrement oublié, mérite d'être mis en lumière. J'espère que mes recherches contribueront à ce but et que l'on trouvera encore d'autres œuvres de lui.

Pour finir, voici encore quelques noms français de peintres habitant Leyde au XVIIe siècle :

Pierre Du Bordieu, excellent peintre de portraits.

Nicolas Bonnemain.

Charles de Beauvois, nature morte et histoire.

Jean Hannot, nature morte.

Henri Couturier (qui partit pour l'Amérique où il peignit le gouverneur Stuyvesant), portraits.

Mathieu Naiveu, genre, portraits.

Bartholomé Mathon, portraits dans le genre de Frans van Mieris etc.

On voit que les relations artistiques entre la France et la Hollande ne datent pas de nos jours.

Puissent-elles continuer à nourrir les sentiments anciens de sympathie entre ces deux nations amies !

SUR LES ŒUVRES DE POUSSIN AU MUSÉE DE MONTPELLIER

COMMUNICATION DE M. ANDRÉ JOUBIN

Directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris.

Après que F.-X. Fabre eut fait don, en 1825, à la ville de Montpellier de la première et de la plus importante partie de ses collections, le catalogue du musée, publié par ses soins en 1830, mentionnait dix-sept tableaux de Poussin (n°s 251 à 267). Fabre les avait sans doute, ainsi que les éléments essentiels de sa galerie, recueillis en Italie où il avait résidé près de quarante ans, soit qu'il les ait acquis de ses deniers, soit qu'il les ait hérités de son amie, la comtesse d'Albany. Artiste de mérite, auquel il n'a peut-être manqué que de vivre à Paris pour atteindre à la grande réputation, il se piquait d'être un bon connaisseur de la peinture ancienne, moins bon certainement qu'il ne le croyait lui-même, — car il avait une haute opinion de sa compétence, — et surtout qu'on ne le croyait autour de lui. Aussi, les attributions qu'il proposait, respectueusement reproduites dans les éditions successives du catalogue, demandent à être contrôlées avec soin, surtout quand il s'agit de Poussin dont la connaissance a fait de si grands progrès depuis ce temps-là et principalement dans ces dix dernières années [1].

1. Je signalerai seulement les trois grands ouvrages consacrés à Poussin par Magne, — Friedländer — et Grautoff, parus tous les trois en 1914.

Un sérieux travail de déblaiement a été récemment exécuté par Grautoff ; je n'ai pu en prendre connaissance qu'après avoir opéré le mien ; mes observations serviront du moins à reviser et à compléter les siennes.

Écartons d'abord une fois pour toutes, — il faut l'espérer du moins, — un certain nombre de tableaux qui, véritablement, ne méritent plus qu'on perde son temps à en discuter l'attribution à Poussin. C'est le cas, notamment, du *Martyre de sainte Cécile* (n° 451 du catalogue), un assez bon tableau, parfaitement italien, et dont l'auteur, jusqu'ici inconnu, paraît devoir être cherché dans l'entourage du Dominiquin. Rien, ni dans le style, ni dans la composition, ni dans le coloris, qui présente le moindre rapport avec Poussin. D'où vient donc la persistance de cette fausse attribution ? Simplement de ce fait qu'en 1761 le tableau ayant été gravé à Rome par un certain Carlo Baroni, la gravure porte la mention suivante : « Gravé d'après le tableau original de Nicolas Poussin qui est dans la collection de S. E. M. le Bailli de Breteuil, ambassadeur de Malthe à Rome ». Et sous le fallacieux prétexte que Carlo Baroni ou que M. le Bailli de Breteuil devaient le savoir mieux que nous, — en 1761, un siècle après la mort de Poussin, — on a docilement répété cette sottise pendant cent cinquante ans, jusque dans la plus récente édition du catalogue.

On réservera le même sort à un certain portrait du cardinal Giulio Rospigliosi (n° 456 du catalogue), le futur Clément IX, attribué aussi, sans l'ombre de vraisemblance, depuis plus d'un siècle, à Poussin. C'est un portrait fort médiocre, dur et heurté, d'ailleurs outrageusement repeint, — sans doute par Fabre lui-même qui se substituait volontiers au peintre original. De plus, les portraits sont rares dans l'œuvre de Poussin. Si le maître avait peint l'effigie d'un personnage aussi important que le futur Clément IX, n'est-ce pas le cas de dire que « cela se saurait » ? Or, sur ce point, les textes sont absolument muets, et la tradition également. Il existe bien, il est vrai, un portrait du cardinal Rospi-

gliosi [1], gravé par N. Bonnart en 1666, avec la mention : *N. Poussin pinxit Romæ.* Mais, — réserve faite sur la valeur de cette indication, — la peinture diffère assez de la gravure, pour que celle-ci ne puisse être considérée comme dérivant de celle-là. J'admettrais même bien plutôt que le peintre du portrait s'est inspiré de la gravure. Ainsi, l'attribution de la peinture à Poussin s'expliquerait une fois de plus par la lettre erronée de la gravure.

Est-il besoin, pour enlever à Poussin le méchant petit tableau intitulé *Rébecca et Éliézer* (nº 454 du catalogue), de donner d'autres raisons que la médiocrité même de la peinture ? Et, pour montrer qu'il ne s'agit pas même d'une copie de la grande composition du maître, mais d'un mauvais pastiche d'école, est-ce la peine de rappeler la fameuse discussion dans laquelle, à l'Académie, Le Brun, répondant à Philippe de Champaigne, déclare que si Poussin avait retranché les chameaux de son tableau, c'est qu'il « en avait rejeté les objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties [2] » ? La tête du chameau que l'on voit apparaître à droite de notre tableau pourrait donc, si j'ose dire, passer pour une signature d'artiste, n'importe quel artiste, excepté Poussin. Réjouissons-nous !

A ces trois premiers tableaux ajoutons-en deux autres (nºs 458 et 459 du catalogue), deux paysages historiques qui n'ont de poussinesque que l'intention et ne méritent pas une plus longue discussion, et arrivons maintenant à un groupe beaucoup plus intéressant, celui des copies.

Voici d'abord une copie de l'*Assomption de la Vierge*, attribuée par Fabre, — qui le savait peut-être, — à Alphonse du Fresnoy (1611-1655), un contemporain de Poussin. Je n'ai rien à dire de cette attribution ; je ne sais rien de plus que la mention de Fabre.

Signalons encore une copie par Desmarais (1785-1814), camarade de Fabre à Rome, du *Thésée retrouvant l'épée de son père*, dont

1. Andresen, *Die chalcograph. Nachbildungen... des N. Poussin*, nº 1.
2. H. Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, p. 94.

l'original, peint vers 1635-1640, se trouve aujourd'hui à Chantilly ; une réplique avec quelques variantes, aux Uffizi de Florence, a servi de modèle à Desmarais.

Une copie plus précieuse que les précédentes, parce que l'original a disparu, c'est celle de la *Naissance de Bacchus et la mort de Narcisse* (nº 453 du catalogue)[1]. Le tableau, peint par Poussin pour Stella en 1657, faisait partie, dès le début du XVIIIe siècle, des collections du duc d'Orléans. Vendu en 1798 en Angleterre, pour 500 guinées à Willett, une seconde fois en 1819 à la vente Willett, une troisième à la vente Erard en 1832 pour 17.000 francs, il vint à Montpellier où il fit partie de la fameuse galerie de Montcalm jusqu'en 1850, date à laquelle il fut adjugé, pour 17.300 francs, à Mme de Crillon. Il a disparu depuis. Pour nous faire une idée de cette composition fameuse, nous n'avions que la gravure assez médiocre qui en fut faite par Dambrun dans *la Galerie du Palais-Royal*, de Couché. Le dessin original par Borel, qui a servi à la gravure et que j'ai eu la chance de retrouver récemment,[2] présente, par sa précision et sa minutie, la valeur d'une véritable photographie. La copie du musée de Montpellier complète, de façon singulière, ce remarquable document, en nous donnant au moins les couleurs. J'avais supposé, un moment, que la copie avait pu être faite à Montpellier pendant le séjour de l'original à la galerie Montcalm ; mais, cette copie, vu l'état du panneau sur lequel elle est peinte, paraît plus ancienne et remonte certainement au XVIIIe siècle ; j'en ignore l'auteur. Elle ne présente guère d'autres qualités que celle d'une fidélité scrupuleuse, autant qu'on peut en juger en la comparant au dessin de Borel ; elle conserve, du moins, une valeur singulière jusqu'au jour où l'original reparaîtra de nouveau.

Après les copies d'œuvres connues, il conviendrait de signaler

1. Les dimensions, H. 0,62 et 0,92, sont la moitié de celles de l'original.
2. La Bibliothèque d'art et d'archéologie a reçu récemment en don de M. Georges Wildenstein six albums contenant deux cent quatre-vingt dessins originaux qui ont servi à la publication de Couché. Ces albums avaient déjà figuré à la vente de Couché le 25 mai 1876. Je les étudierai ailleurs.

deux toiles qui rappellent trop le style du maître pour être rangées au nombre de simples imitations et qui pourraient passer pour des copies d'originaux disparus.

L'un (n° 460 du catalogue) représente un paysage du Tibre avec des fabriques, qui se dressent sur des berges montagneuses, et des personnages groupés au premier plan. La composition s'apparente dans l'ensemble à celle du *Paysage aux deux Nymphes*, de Chantilly (Grautoff, pl. 154), et paraît remonter, par delà le copiste, à Poussin.

L'autre (n° 457 du catalogue), intitulé le *Satyre endormi*, représente un paysage avec de grands arbres dorés par le soleil couchant. Au premier plan à gauche, un fleuve étendu, appuyé sur une urne. Près de lui, à droite, une nymphe, accoudée sur un rocher, regarde un enfant nu qui se dirige vers elle, après avoir volé la flûte d'un satyre endormi, sur la droite. Au dos du tableau est collé un papier sur lequel est écrite, probablement de la main de Fabre, la note suivante :

Copie exacte de l'inscription qu'on lisait derrière le présent tableau, avant qu'il fût doublé :

> Satyrus, nympha, flumen et puer, rapta
> Satyri fistula, fugiens. Ns Pusinus pinxit.

Il ne s'agit certainement pas là d'un original ; mais la composition, le style, les types des personnages, tout autorise à chercher, derrière le copiste, une œuvre disparue du maître.

J'ai gardé pour la fin la discussion de deux toiles qui méritent une particulière attention.

D'abord le *Baptême du Christ* (n° 452 du catalogue). Poussin a traité plusieurs fois cet épisode, soit sous la forme générale du *Baptême dans le Jourdain* (Louvre), soit sous la forme particulière du *Baptême du Christ*, comme ici, avant de le fixer définitivement plus tard dans la scène du *Baptême*, des deux séries des *Sacrements* (1636 et 1641). On pourrait donc se demander quelle place occu-

perait dans ces diverses représentations le *Baptême* de Montpellier, si la question ne se posait, d'abord, de savoir si l'on doit l'attribuer à Poussin. Sans doute, le style, la composition rappellent le maître ; des personnages, des groupes entiers paraissent empruntés à Poussin. Certains caractères archaïques de composition, — comme, par exemple, la disposition des personnages rangés suivant la formule du bas-relief antique, — pourraient convenir à une œuvre de jeunesse, antérieure, par conséquent, aux *Baptêmes* conservés. Mais, la couleur si lourde et parfois déplaisante, comme le bleu de la tunique de saint Jean, ne convient guère à Poussin, et l'on se demande si la raideur de la composition, jointe au désagrément de la couleur, ne s'explique pas tout simplement non point par l'inexpérience de Poussin jeune, mais par celle de quelque imitateur ou élève du maître. Grautoff voit, dans le *Baptême* de Montpellier, une œuvre exécutée après la mort de Poussin par un artiste de son entourage, tel que Jean Dughet ou Jean Lemaire. Je me rallierai volontiers à cette opinion, en faisant toutefois des réserves sur le nom de l'auteur.

Voici, maintenant, le dernier et de beaucoup le plus intéressant des tableaux du musée (n° 455 du catalogue). Il mesure 0 m. 75 de haut sur 1 m. 13 de large. Au premier plan d'un magnifique paysage, au pied de grands arbres aux épaisses ramures, on voit un couple enlacé, Vénus et Adonis, ou Mars et Vénus, — suivant qu'on veut l'appeler, — cependant que des Amours gambadent à droite et à gauche des amants. Le paysage, dont les lignes harmonieuses rappellent la vallée de l'Alphée à Olympie, se retrouve dans d'autres tableaux de Poussin, notamment dans l'*Éducation de Jupiter*, de Dulwich. Quant à la composition, on la rencontre dans d'autres tableaux de la première manière du maître, alors que, pendant son premier séjour à Rome, il subissait profondément l'influence de Titien. Il suffira de nommer la *Vénus endormie* de Dresde, *Vénus et Adonis* de Norwich, *Mars et Vénus* de Nuneham Park, mais principalement *Jupiter et Callisto*, du baron de la Tournelle à Paris, qui présente une composition de tous points

analogue, jusque dans le détail des accessoires (le char de Vénus, par exemple). Dans le tableau de Montpellier, la scène apparaît encore plus sensuelle et l'enlacement plus précis. Mais, si l'on pouvait s'étonner de cet excès de sensualité, il suffirait de rappeler le passage de Loménie de Brienne, extrait de son *Traité de la curiosité*, et cité par M. Hourticq [1] : :

J'ai fait couvrir par M. de Cany d'un drap la belle Vénus de Poussin qui m'a fait tant d'affaires dans le séminaire où je suis.... Je serai obligé de m'en défaire. J'en ai vu en Italie, chez des cardinaux, d'aussi nuds et de moins chastes : mais en France les nudités ne sont plus souffertes [2].

Le tableau de Montpellier doit donc être, sans doute, donné à Poussin. Je serais même tenté d'y reconnaître un original. Les dimensions restreintes de la toile, rares chez Poussin, auraient pu faire hésiter. Mais la beauté du modelé des corps, les accents de la peinture, le style du feuillé des arbres, tout ici semble indiquer la main même du maître.

En résumé, de tous les tableaux du musée de Montpellier, celui-là seul peut, en dernière analyse, être retenu comme un original. Les autres ne sont que des copies ou des œuvres apocryphes.

Je voudrais compléter cet inventaire critique des peintures en signalant trois dessins importants du maître, conservés à Montpellier, et qu'il paraît utile de mettre en lumière. Voici d'abord une esquisse pour la *Pénitence* de la série des *Sacrements* de Bridgewater House. Il doit être rapproché du dessin du Louvre pour l'*Eucharistie* de la même série (Grautoff, I, p. 171, pl. 16). Comme lui, il est traité à la sépia, par larges masses où sont indiqués les volumes des corps, sans aucune draperie. La composition paraît déjà définitivement arrêtée dans l'esprit de Poussin qui n'appor-

1. *De Poussin à Watteau*, p. 199.
2. C'est sans doute pour cette raison que le tableau qui nous occupe avait été retiré des galeries du musée de Montpellier et relégué dans un dépôt ; je l'en ai extrait pour l'exposer de nouveau.

tera dans le tableau que des modifications de détail, comme, par exemple, dans l'architecture du fond. Le dessin a, du reste, été mis au carreau, sans doute par le maître lui-même.

D'un caractère tout différent, le second dessin nous présente une étude de paysage, d'après nature, une vue du Tibre, utilisée plusieurs fois dans des tableaux, comme, par exemple, le *Tobie et l'Ange* de Berlin. Les traits essentiels en sont fermement indiqués, avec un sentiment des valeurs, — noter surtout les masses d'arbres et les reflets dans l'eau, — qui annonce les maîtres du paysage moderne. Ce morceau de choix porte l'estampille de Mariette.

Enfin, le dernier dessin fait partie des collections de la Faculté de médecine de Montpellier, connues sous le nom de Musée Atger. Il nous montre un autre aspect du génie de Poussin. Il appartient aux dernières années de la vie du maître, lorsque Poussin s'efforçait de réunir, dans une sorte de synthèse qui n'avait d'autres lois que l'harmonie des formes, des thèmes qui paraissaient ne point offrir de liens entre eux. C'est ainsi qu'on voit juxtaposé ici un épisode d'*Apollon et Daphné*, analogue à celui du tableau du Louvre, et un épisode de la *Mort d'Adonis*, plusieurs fois traité par le maître. Le corps d'Adonis, sur lequel se penchent deux jeunes femmes, occupe le centre de la composition ; à droite, un groupe de nymphes éplorées tend les bras vers le héros mort, cependant qu'à gauche le groupe d'Apollon assis sur un rocher, de deux jeunes femmes et de Daphné dans l'arbre, s'oppose au premier, comme la strophe à l'antistrophe, — harmonie suprême de formes dont la recherche paraît, à la fin de sa vie, avoir exclusivement préoccupé l'esprit du vieux maître.

A PROPOS DU CARNET DE PEINTRES ROUMAINS AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

COMMUNICATION DE M. N. JORGA

Professeur à l'Université de Bucarest, membre de l'Académie roumaine et correspondant de l'Institut de France.

L'art roumain, dans sa forme cultivée, ne remonte pas plus haut — car la forme populaire de cet art est extrêmement ancienne — que l'époque de la fondation des principautés de Valachie (vers le commencement du XIVe siècle) et de Moldavie (un demi-siècle plus tard). Mais, aussitôt après son apparition, il réussit à confondre, dans l'architecture surtout, et jusqu'à un certain point aussi dans la peinture, des éléments empruntés à l'Orient byzantin et slave et à l'Occident saxon, polonais aussi, plus tard italien même, dans une synthèse toute particulière qui en forme l'originalité facile à reconnaître.

La Valachie commença par suivre les traditions des architectes et des sculpteurs serbes, d'un côté, des peintres grecs, de l'autre. Des influences italiennes, venues par la Dalmatie, s'y mêlent au commencement du XVIe siècle. On tâtonnait encore sans pouvoir fixer un type de bâtisse et une manière de peindre. Pendant ce temps, la Moldavie, sous le règne d'Alexandre-le-Bon († 1431) et surtout pendant la longue domination de son petit-fils Étienne le Grand, arrivait à établir une forme définitive de l'art religieux : l'église en croix, sans péristyle, avec le clocher au-dessus de la

porte d'entrée des murs d'enceinte, le tout ornementé de profils gothiques et émaillé de disques diversement colorés.

Cette forme moldave envahit bientôt la Valachie qui généralisa le péristyle et remplaça le gothique par des encadrements, des guirlandes, des entrelacs, des fleurs à la mode de l'Orient, même de l'Orient turc. La sculpture aura une époque florissante au XVII[e] siècle et même au commencement du XIX[e]. Après une certaine date, cependant, la peinture, recouvrant l'extérieur aussi bien que l'intérieur de l'édifice, arriva à être l'élément principal. Nous avons relevé des dizaines de noms de peintres, tous Roumains de nation. Ils se succédaient souvent dans la même famille, et, à côté de chacun des maîtres, on trouve ses élèves et apprentis qui, après lui, continueront à travailler les yeux fixés sur des modèles qu'on a cru trop longtemps être immuables. Il y avait donc une vraie école, et nous n'hésitons pas à répéter l'opinion, très judicieuse, que, étant donné le grand nombre des fondations roumaines, dues aux princes, aux boïars, au clergé, à des marchands et même aux communautés de village, ce n'est pas le Mont-Athos, où de rares réparations étaient exécutées aux frais des princes danubiens, qui doit être considéré comme l'abri de ces traditions artistiques, mais bien ces pays roumains qui donnèrent, en même temps que l'argent des Roumains, à cette Montagne sainte les artistes auxquels on doit les belles fresques qui ont été plus d'une fois étudiées et admirées.

Si on connaît, — et on arrivera à les mieux connaître maintenant, lorsque des publications plus étendues commencent à paraître [1], — les monuments de cet art : bâtisses, ornements de sculpture, fresques, gravures de livres anciens, ses conditions matérielles restent encore ignorées. On n'a rien, dans les matériaux existants, pour pouvoir se renseigner sur la vie même, très modeste, de simples artisans, de ces anciens maîtres, d'autant moins sur les procédés usuels de leur métier. A ce point de vue, tout cet art de l'Europe

1. Voir N. Iorga et G. Bals, *Histoire de l'Art roumain*, Paris, de Boccard.

sud-orientale, dont fait partie, avec un caractère de complication et de mélange tout spécial, l'art roumain, se distingue de l'art occidental, dans n'importe quel pays, par l'anonymat très humble de certains de ses représentants.

En ce qui concerne la peinture, l'*Herménéia*, le manuel des peintres grecs, a été traduite en roumain aussi. Nous en avons vu des manuscrits accompagnés d'une préface originale. Des contrats, conclus avec les maîtres ambulants, ont été parfois publiés. En voici un dont nous n'avons pas donné la reproduction dans notre *Histoire de l'Art roumain*, qui doit paraître prochainement :

« C'est à savoir que moi, le diacre Serban, peintre, avec mes fils, le diacre Radu et Jean, nous avons donné notre fidèle engagement entre les mains de MM. les boïars *épitropes* qui ont été établis à cette sainte église de M. Dinu Bratianu, pour savoir que je me suis entendu avec eux pour peindre la sainte église du village de Racovitza. Mais notre engagement comprend le paiement de 280 thalers en argent comptant. Le travail sera honnête, de première qualité *(de frunte)*, avec de bonnes couleurs, sur le jubé aussi, d'un bout à l'autre. De même les portraits des fondateurs seront exécutés. Et nous apposerons des couronnes au Pantocrator et à l'image de la Vierge dans l'autel ; il y aura aussi de l'or en face, où se trouve l'image du patron. Et on nous donnera chaque jour des aliments préparés dans la maison. En ce qui concerne le vin et l'eau-de-vie, nous avons admis en tout cinq mesures *(vedre)* de vin, trois mesures *(vedre)* d'eau-de-vie. Mais le travail doit être satisfaisant *(bun)* pour plaire à Dieu et aux personnes de distinction *(oameni de cinste)* pour que nous restions contents réciproquement.

« Et pour préparer le bois, le grillage, les cordes, autant qu'il le faudra, et pour les cierges et pour un porteur de bois *(dârvar)* qui doit nous aider, ces messieurs en auront le soin : ils devront lever les planches du grenier. Et nous devrons travailler constamment pour que cette œuvre pieuse soit terminée. C'est pourquoi nous avons ajouté nos noms comme document.

« Le diacre Serban et le diacre Radu, mon fils, peintres. Et, comme arrhes, nous avons pris 30 thalers en tout. Et nous avons commencé le travail à l'Ascension, 7 mars 1790.

« Moi, le prêtre Georges de Bratieni, témoin, j'ai pris 40 thalers, le 23 avril 1790 pour acheter des couleurs » (Iorgulescu, dans la revue *Literatura si arta româna*, année 1901, p. 222.)

A cette date de 1790, on croirait avoir sous les yeux un contrat conclu par des maîtres occidentaux, ayant le même état d'âme et la même manière de vivre, au XIIIe ou au XIVe siècles, tellement ces choses d'Orient ont peu varié à travers les siècles. C'était, du reste, le temps où les peintres d'église devenaient des moines et où tel hégoumène leur écrivait dans ces termes : « Il aurait mieux valu conserver une place en face du clocher, en dehors, pour m'y faire peindre, à genoux, la litanie des saints sortant de ma bouche et dans ma main le bâton et les chapelets [1]. »

Ajoutons que les fils du diacre Serban devaient fonder à Câmpulung de Valachie, dans la cour d'une église, une vraie école : parmi ceux qui accouraient pour y comprendre les procédés, on trouve un futur peintre qui devait faire des études en Occident, Jean Negulici. De pareilles écoles existaient aussi dans certains monastères comme celui de Caldarusani, avec le Russe Jean, tué pendant le tremblement de terre de 1802, au beau milieu d'un travail ; il eut comme successeur un militaire, le « polcovnic » Mathieu, dès 1803. Un des élèves de Mathieu, Nicolas Teodorescu, boïar, copiait, en 1805, une « Herménéia », qu'il prétend avoir été traduite à cette date même, dans le couvent de Caldarusani. C'est sous sa direction que se forma un autre des principaux peintres de la Renaissance roumaine, Georges Tatarescu (né en 1818).

Dès 1831, ce Nicolas fondait à Buzau une vraie école de peinture. Si on pense au grand Nicolas Grigorescu, qui commença, lui aussi, dans les traditions de cette ancienne peinture d'église, on a, en Roumanie, ce cas unique d'une peinture très moderne dont, à

1. Voir l'*Iconografia* publiée, en 1891, par l'évêque Gennadius.

l'exception de Théodore Aman, fils d'un riche marchand, les premiers maîtres surgissent des traditions millénaires de l'ancien art byzantin.

L'*Herménéia* de Teodorescu était ornée, on nous l'assure, de très belles planches en couleurs dues à cet artiste. Nous ignorons où se trouve aujourd'hui le manuscrit. Mais l'Académie roumaine vient d'acquérir, depuis peu, un petit cahier contenant des esquisses dues à toute une série de ces peintres ambulants, auxquels l'art de l'Orient européen est redevable de travaux dont on n'a pas encore pu apprécier l'importance.

On a d'abord, en noir, des dessins dus certainement à un peintre qui travaillait au commencement du XVIIIe siècle, Michel : on le reconnaît par le caractère des lettres qui forment l'explication. Sur une des pages, ce maître plus ancien note la naissance, en 1741, de son fils Radu ou Raducanu.

On lui doit, à partir de 1766 au moins, la plupart des figures [1]. En y travaillant, il mettait une dévotion peu commune. Ainsi, sous une image de la Vierge, on lit ces lignes : « Bonne souveraine, fais grâce à celui qui a péché au monde, car tu es la vraie impératrice et mère du créateur de l'univers ; toi seule as tout le pouvoir ; aucune intelligence humaine n'est capable de faire ton éloge d'après ce qui est dû, d'autant moins l'indigne peintre Radu [2] ; fais que ton Fils tire de la géhenne mon âme et celles des lecteurs ».

On a aussi une lettre de boïar qui s'adresse à lui pour l'engager en mars 1784 : il le presse de venir pour s'entendre, l'église devant être terminée « jusqu'à la récolte du maïs ».

Un troisième peintre, Abraham, travaillait dès 1833, et il continuait à pratiquer son métier en 1862 encore. A ses côtés, se trouve, dès 1830, encore un Jean, Nita, fils de Grégoire le *sudit*, c'est-à-

1. Voir aussi les fresques publiées par Kogalniceanu dans la *Revista pentru istorie*, etc., I.

2. Cycle du Christ, de la Vierge, du prophète Hélie, des saints Démètre et Nestor, etc. Tout récemment, — voy. *Curtea domneasca din Arges*, Bucarest, 1923, — on a constaté dans ce cornet des copies de très anciennes fresques, du XIVe siècle.

dire le sujet autrichien, donc un Roumain de Transylvanie, établi à Targoviste.

Radu et Nita ont laissé non seulement des esquisses de tableaux religieux, dans lesquels les mouvements n'ont plus rien de byzantin, dénotant une observation personnelle, intelligente et zélée, mais aussi des portraits de princes, de boïars [1], qui devaient figurer comme fondateurs ou bienfaiteurs, et même des ébauches d'animaux. Ils apparaissaient dans le développement de l'art roumain au moment même, particulièrement intéressant, où se produit son élan vers la liberté. J'ai cru que par cette signification ils méritent un moment d'attention.

1. Certaines de ces esquisses ont paru depuis dans l'*Histoire de l'art roumain ancien* et dans un article, pubiié par la Revue de la semaine, *Les Latins d'Orient*, année 1921. Une collection presque complète de photographies, de ces représentations, en partie donnant une idée d'anciennes fresques disparues, a été offerte par M. Gabriel Millet pour la collection des Hautes Études.

L'ÉVOLUTION DU DESSIN FRANÇAIS AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES DE POUSSIN A DAVID.

NOTES SUR LA COLLECTION DE DESSINS DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

COMMUNICATION DE M. PIERRE LAVALLÉE
Conservateur des collections de l'École nationale des Beaux-Arts.

Étudier, dans une collection de dessins, une période de l'histoire de l'art français, s'appliquer à discerner des caractères particuliers des maîtres, procéder à des rapprochements, à des comparaisons, faire la part des influences étrangères, essayer de dégager quelques conclusions de cet enchaînement d'œuvres, au surplus, contribuer à faire connaître des dessins généralement ignorés, tel est l'objet que l'on s'est proposé ici.

De belles études de Poussin, de Claude Lorrain, et de Le Sueur, un fonds de dessins académiques du XVIIe siècle, plus nombreux que dans nul autre cabinet, de précieuses pages de Watteau, de Boucher, de Saint-Aubin, de Greuze et des petits maîtres du XVIIIe siècle, constituent, au sein de la collection de l'École des Beaux-Arts et malgré certaines lacunes, un ensemble suffisant pour donner

quelque idée du dessin français durant cette période et permettre d'en suivre l'évolution [1].

L'histoire du dessin français présente une succession de phases où dominent tour à tour l'influence de l'Italie, empreinte d'idéalisme, et celle des Flandres, réaliste. Entre les deux, l'influence de Venise a eu pour effet, tantôt d'apporter un correctif à la première, tantôt de renforcer la seconde par laquelle elle nous a été retournée, transformée et renouvelée. Au XVIe et au début du XVIIe siècle, ces courants agissent simultanément jusqu'au jour où l'Italie triomphe avec Poussin.

Ses dessins sont, en général, des pensées de tableaux, hâtivement jetées sur le papier. On sait de quel prix sont pour nous ces simples notes qui nous rendent témoins de la genèse de son inspiration. Il n'est rien qui n'y soit essentiel. Le sentiment précis des volumes, synthétiquement et fortement exprimé, s'allie toujours à la facture la plus libre. Il semble que Poussin ait reçu, dès sa jeunesse, l'empreinte italienne par l'intermédiaire des derniers artistes de Fontainebleau, dont l'influence se reconnaît dans ses plus anciens dessins. L'élégant allongement d'une *Nymphe surprise* évoque le souvenir des nus du Primatice. D'autre part, certains beaux lavis de Toussaint Dubreuil [2] font songer à Poussin dont l'art conserve longtemps la trace de l'art de Fontainebleau, visible, malgré la leçon de Rome, dans les figures de *Bacchus, Ariane, Salomé*, imprégnées de réminiscences antiques.

D'ailleurs, dans l'imitation des antiques, Poussin a toujours

1. Voy. E. Müntz, *Guide de l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1879; *Le Musée de l'École des Beaux-Arts* (Gaz. des Beaux-Arts, 1890, t. I, p. 274) ; L. Marcheix, *Les nouveaux Dessins de l'École des Beaux-Arts* (L'Art et les Artistes, t. VIII, p. 257) ; P. Lavallée, *La Collection de Dessins de l'École des Beaux-Arts*) Gaz. des Beaux-Arts, 1917, p. 265 et 417) ; *Dessins de Maîtres français* (Poussin, Claude Lorrain), publ. par Ch. Martine, Paris, 1921-22.

2. Voy. notamment au Louvre un dessin de Dubreuil, représentant une scène de *Théagène et Chariclée* (Inv. Guiffrey et Marcel, n° 3683). Publié par M. Dimier (*les Arts*, 1905, n° 46) et commenté par le même, *Critique et Controverse*, Paris, 1909, p. 39).

montré une complète liberté, et jamais, chez lui, cette imitation n'a nui à l'expression de la vie. Rien de plus vivant que certains croquis où, d'une plume alerte, il a reproduit des figures de la colonne Trajane [1]. Il ne s'est servi des antiques que pour créer de la vie, prétendant, non point en donner une copie servile, mais seulement en suggérer l'idée. Bien plus, les modifiant à son gré dans leurs proportions et les interprétant librement par un travail spontané de transposition et d'invention, il suggère l'idée des figures vivantes qui en ont été les modèles.

L'antiquité revit ainsi d'une vie idéalisée dans les dessins de Poussin. Son *Jugement de Salomon* interprète le récit de la Bible avec une puissance pathétique. D'autres compositions, telles que *Vénus dans la forge de Vulcain*, *Pan et Syrinx*, reflètent la poésie de Virgile et d'Ovide. Aux deux extrémités de sa vie, la *Lutte de deux Amours* et les *Nymphes guettées par des Satyres*, témoins de son éternelle jeunesse, exhalent le même parfum de la fable antique.

On ne peut séparer de Poussin Claude Lorrain formé auprès de lui par Rome et ayant aussi voué à la terre antique un culte passionné. Ses admirables lavis sont de poétiques transpositions du paysage romain (*Paysage avec tour*, *Rentrée des troupeaux au crépuscule*, etc.) ou des impressions directes de nature (*Bouquet d'arbres*, *Vue d'un port*, etc.), dessins limpides où il met toute son âme. L'influence de Claude fut peu importante en France au XVII[e] siècle. Des paysagistes, comme les Patel, empruntèrent le style de son décor, mais son émotion et ses qualités profondes restèrent incomprises et inimitées. Le prestige de Poussin, au

1. On lui a parfois attribué des dessins d'après l'antique où il est impossible de reconnaître sa main. M. Otto Grautoff, dans *Nicolas Poussin* (Munich, 1914, t. I, p. 33 et 35), reproduit, sous le nom du maître et avec l'indication « d'après la colonne Trajane », deux dessins de l'École des Beaux-Arts, qui ne sont certainement pas de Poussin et dont les figures sont, non point empruntées à la colonne Trajane, mais imitées librement de frises décorant des sarcophages (Cf. Fr. Périer, *Icones et segmenta...*, Rome, 1645, pl. 5 et 15, et Bellori, *Admiranda romanorum antiquitatum vestigia*, Rome, 1693, pl. 27 et 53).

contraire, demeura longtemps considérable. Sa doctrine, enseignée et propagée par l'Académie royale de Peinture, allait établir la suprématie de l'influence romaine sur l'art français.

En contribuant à créer, en 1648, l'Académie royale, Le Brun, qui avait longtemps vécu à Rome où il avait reçu les leçons de Poussin, s'était proposé de modeler l'institution nouvelle sur l'Académie romaine de Saint-Luc : l'enseignement du dessin y fut donc basé sur l'étude du modèle nu, corrigée par celle de l'antique.

La France offrait un terrain préparé à recevoir cet enseignement. La mode se portait alors vers l'imitation de l'antiquité et de la Renaissance italienne : l'académisme était né avant l'Académie [1]. Bien des années auparavant, Vouet avait créé à Paris une école académique à l'imitation de celle des Carrache. Ses dessins et, mieux encore, ceux de son disciple Eustache Le Sueur accusent les tendances de l'art français à cette époque.

Le Sueur a été comparé par Mariette à Raphaël, son modèle. La plupart de ses figures (*Père Éternel*, *Jeune homme debout*, *Muses*, *Allégorie de la France*, etc.) ont des affinités avec celles des Loges ou des Chambres du Vatican. Mais, malgré ses qualités harmonieuses et son sens décoratif, il se rapproche par sa manière un peu lourde, des Bolonais plus que de Raphaël. Moins ample et plus sobre que Vouet, moins rigide que Le Brun, il se place exactement entre l'un et l'autre, précurseur d'une période dont il n'a fait qu'entrevoir le début.

L'influence de Le Sueur sur l'Académie ne put être que de courte durée. Celle de Le Brun, au contraire, fut, pendant trente-cinq ans, prépondérante. Ses moindres études, vu l'importance historique de sa personnalité, présentent un vif intérêt. En ses dessins que Mariette admirait, malgré leur défaut « d'âme et de finesse », et que leur maîtrise place bien au-dessus des sèches académies d'Errard et des lourdes compositions de Bourdon,

1. Cf. Mlle Duportal, *Étude sur les Livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Paris, 1914, p. 100.

même des harmonieuses études de Le Sueur et des souples dessins de Mignard, se voit l'expression la plus forte de l'idéal académique à cette époque. Ils sont bien tels qu'on les pouvait attendre de celui qui, par son énergique volonté, devait donner à l'art français un si grand et si magnifique essor.

Le fonds de dessins académiques hérité par l'École des Beaux-Arts de l'Académie royale est, pour l'étude du dessin français, particulièrement au XVII[e] siècle, une précieuse source de renseignements. Ils nous font connaître, mieux que tout autre document, la doctrine esthétique et la méthode pédagogique de l'Académie. Elles ont été, de nos jours, l'objet de vives critiques assez justifiées, en apparence, par la pompeuse médiocrité de beaucoup de ces dessins qui montrent, dans des attitudes emphatiques aux gestes violents et figés, des figures nues, affublées en dieux, en héros ou en lutteurs, et entièrement dépourvues du caractère essentiel de l'antique, la simplicité. C'est que l'Académie, à ses débuts, s'occupa de mesurer les antiques plutôt que de les regarder et de les comprendre. Auprès de l'étude de la nature, elle imposait à ses élèves moins l'étude de la sculpture antique que celle du canon antique, se bornant à mettre entre leurs mains des « planches de démonstration », destinées à leur permettre de corriger, suivant la mesure des statues romaines, les proportions des figures qu'ils avaient à dessiner. Ainsi, l'Académie, par une regrettable tendance à se contenter de formules et de chiffres, s'écartait de la véritable doctrine de Poussin. Alors que celui-ci, tout en prenant soin, lui aussi, de mesurer les statues, faisait, dans la pratique, assez bon marché de l'observance du canon et ne se servait des antiques que pour créer de la vie, les académistes du XVII[e] siècle, par une méthode inverse, muant les hommes en statues, se servaient de la vie pour créer de l'inertie.

Les plus médiocres dessins des professeurs de l'Académie nous ont fait connaître le côté défectueux de leus méthode. Cependant, il est, dans ce fonds, quelques dessins excellents et beaucoup

d'autres très dignes d'estime. Les plus intéressants, tracés à la sanguine ou à la pierre noire, avec des rehauts de craie, sur papier bistre, affectent l'aspect de bas-reliefs et offrent des compositions bien faites pour entrer dans la décoration des architectures sans en trouer la surface ni accrocher les regards par de trop vives saillies. Les dessins de Louis de Boullongne le père, de Samuel Bernard, de François de Troy, de Michel Dorigny, de bien d'autres encore, dessins sans souplesse mais parfaitement adaptés à l'esthétique dont ils sont l'expression, montrent qu'il y a dans l'art académique du XVII[e] siècle autre chose que de la pompe et de l'emphase. Mais le maître qui exprime le mieux le goût de cette époque, est Noël Coypel dont le crayon, accentuant le caractère décoratif du dessin académique, lui donne son vrai sens et sa vraie beauté. D'excellents exemples de sa manière nous sont fournis par deux figures d'*Apollon* et, surtout, par une académie d'homme debout, accompagnée de rinceaux de feuillage et soutenant une guirlande dont les festons s'accrochent au cadre d'un médaillon, adaptation du thème traité par Annibal Carrache au palais Farnèse, et reproduit, quelques années plus tard, par Le Brun au plafond de la Galerie des Glaces.

A l'époque où s'achève Versailles, les principes académiques du peintre de Louis XIV sont vivement attaqués et perdent de leur faveur première. Mais un résultat demeure acquis : l'Académie royale a discipliné les forces vives de l'art français en imposant à tous les proportions harmonieuses de l'antique. La leçon de Rome et de Poussin a porté ses fruits. De l'académisme sont nées en foule des œuvres admirables dont l'ensemble décoratif de Versailles demeure le type le plus parfait. C'est à de tels effets qu'il nous faut juger l'œuvre accomplie par l'Académie royale sous la direction de Le Brun, sans nous laisser rebuter par les formules d'un dogme que nous n'entendons plus. Ce que nous devons à l'Académie, c'est la formation d'un style sans lequel notre art français se trouverait amoindri d'une façon que nous avons peine à imaginer, et c'est l'existence même de notre art français moderne.

Dès 1670, les académiciens sont divisés par la querelle du dessin et de la couleur entre *Poussinistes* et *Rubénistes*, lutte qui, terminée par la victoire des derniers, aura, sur l'enseignement académique et sur le dessin comme sur la peinture, une répercussion profonde. Le dessin français du XVIIIe siècle, réaliste et coloré, se modèlera sur celui de Rubens. Il ne s'attachera plus seulement aux caractères généraux des figures et à l'arabesque des contours, mais, prenant conscience des caractères particuliers et en dégageant l'essentiel, il s'appliquera à épouser étroitement les formes et à en exprimer l'image sensible sous le fugitif aspect de la lumière. La ligne, alors, s'assouplira en courbes expressives et, souvent, la craie et la sanguine mettront sur la pierre noire de la lumière et de la couleur.

Charles de La Fosse, nommé professeur-adjoint en 1673, offre les premiers symptômes de cette évolution. Il joue dans l'histoire de notre art un rôle prépondérant. En tant que type de transition, il est des plus intéressants à étudier. Longtemps, il a vécu à Venise où il s'est formé par l'étude de Titien ; puis, il a reçu l'influence des Flamands que son crayon rappelle le plus souvent. Sans cesse, il cherche à animer et à colorer son dessin, essayant successivement de la sanguine, des trois crayons, du pastel. Tous ses essais ne sont pas également heureux ; aucun n'est négligeable. Tantôt, il donne à ses académies l'aspect de petits tableaux d'où les contours disparaissent ; tantôt, à l'exemple de Rubens, c'est au trait, devenu souple, sensible spirituel, qu'il demande d'exprimer les volumes et de faire vivre ses figures. Son *Hercule au repos*, daté de 1680, son *Berger*, son *Homme agenouillé* sont, dans cette dernière manière, ses dessins les plus significatifs.

Vers la même époque, Noël Coypel, jusque-là de tendances classiques, incline à plus de réalisme. Des aspirations identiques se font sentir chez la plupart des professeurs de l'Académie. Très rares sont ceux qui, comme Monier et Colombel, résistent au mouvement. Il en est comme Blanchard chez qui l'évolution est tardive ; d'autres se montrent partagés entre les traditions

anciennes et l'art nouveau : tel Jouvenet dans ses puissantes académies, tel aussi le maître de Gillot, Jean-Baptiste Corneille dont une curieuse figure de *Faune*, datée de 1686, porte l'empreinte de Rubens et de Jordaens. A peu d'années de là, Hyacinthe Rigaud crayonne de sincères portraits, d'une facture serrée, et des dessins de professeur où se trouvent juxtaposés son style de portraitiste et le style académique de son maître Le Brun, tandis que Largillierre donne des études de nu, réalistes et lumineuses.

Au cours de cette période dominée par Rubens, l'art italien garde sa force attractive. Derrière la Flandre, il y a Venise : c'est de Titien que procède directement et visiblement le dessin de Rubens, influencé aussi par Véronèse et Tintoret. En outre, une influence directe de l'Italie se fait sentir, due moins encore à l'ascendant de Rome qu'à celui de Venise, de Parme et de Bologne, corroboré par l'influence personnelle du Bernin. Quand celui-ci avait naguère conseillé à l'Académie de ne pas négliger l'étude des maîtres de « grande manière... », Giorgione, Pordenone, Titien, Paul Véronèse, plus profitable, à ses yeux, que celle du « plus régulier de tous..., Raphael [1] », cet avis n'avait pas été compris. Il ne pouvait point l'être : le classicisme du Bernin, avec ses subtilités, ses recherches de mouvement et de couleur, était trop différent de l'esprit académique de 1665. Un peu plus tard, chargé par Colbert de corriger les ouvrages des élèves de l'Académie de France à Rome, conservant avec ces derniers un contact permanent, le sculpteur italien devait contribuer à l'évolution de l'art français. Les puissants dessins de Puget, les académies un peu emphatiques de Théodore se ressentent de son influence. Nous la retrouverons chez Antoine Coypel et chez maints autres jusqu'à une période avancée du XVIII[e] siècle, avec d'autres influences encore, celle du Guide, de l'Albane, de Maratta, de Testa, de Castiglione, etc.

1. Cf. *Journal du voyage du cavalier Bernin*, publié par L. Lalanne, p. 135.

Avec Antoine Coypel [1], l'École de Charles de La Fosse parvient à son complet développement. La personnalité de cet artiste résume parfaitement ce qu'est l'art français pendant les dernières années du XVIIe siècle. Malgré des éléments italiens et flamands encore incomplètement assimilés, on peut considérer que ses ouvrages marquent à la fois, le point d'aboutissement de l'art du siècle de Louis XIV et le point de départ d'un art nouveau.

Nous sommes exactement renseignés sur la formation d'Antoine Coypel [2]. Venu à Rome à douze ans, il reçut les encouragements du Bernin. L'antique, Raphaël, Michel-Ange furent ses premiers guides. Puis, il étudia à Parme les œuvres de Corrège, à Venise celles de Titien et de Paul Véronèse, à Paris enfin celles de Rubens. Ses ouvrages se ressentent de cette double influence italienne et flamande. A Rubens il doit, comme son maître La Fosse, la technique de son crayon, son goût de la lumière et de la couleur. D'autre part, ses figures ont une grâce italienne, un peu, comme l'a très bien vu Reynolds [3], la grâce de Corrège, mais aussi la grâce légérement maniérée du Bernin et de Carlo Maratta : les défauts reprochés à Coypel (aspect théâtral des gestes, afféterie, exagération des caractères, goût des draperies jetées et volantes [4]) sont ceux-là mêmes dont, parfois, on a fait grief au Bernin [5].

Antoine Coypel n'est, à ses débuts, qu'un assez pesant imitateur de Rubens. Mais, dès 1689, sa personnalité se révèle dans une académie d'un dessin facile et brillant, puis s'accentue dans une figure de *Dieu Fleuve*, personnage burlesque où se mêlent des souvenirs de Rubens et du Bernin. Dans un dessin vivement enlevé aux trois crayons, où l'on reconnaît la première pensée d'une *Vénus sur les eaux*, peinte en 1701 pour Monsieur, frère du Roi,

1. Sur les dessins de Coypel, voy. P. Marcel, *La Peinture française au début du XVIIIe siècle*, Paris, s. d., in-4°, p. 202.
2. Cf. *Vie des Premiers peintres du Roi*, Paris, 1752, t. II, p. 2.
3. Cf. Reynolds, *Discours...*, trad. Dimier, Paris, 1909, p. 112 et 113.
4. Cf. Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*, t. II.
5. Cf. Cicognara, *Storia della Scultura italiana*, Prato, 1824, p. 117 (cité par M. Reymond, *le Bernin*, p. 6) ; Burckhardt, *Cicerone*, trad. Gérard, Paris, 1892, t. II, p. 473-476 ; et Ch. Blanc, *ibid.*

apparaît déjà tout le XVIIIe siècle avec sa fantaisie légère. La composition est italienne et traitée dans le goût de Maratta avec souvenir du Corrège. La figure souple et spirituelle de la déesse fait penser aux figures de Watteau autant qu'à celles de Baudoin ou de Moreau le jeune ; et les Amours, autour d'elle, ressemblent à ceux de Boucher ou de Fragonard. Quatre ans plus tard, à la grande galerie du Palais-Royal, Coypel se montre non moins traditionnel dans le choix des sujets et presque aussi libre dans la forme. Les figures de *Titans enchaînés*, d'une allure toute classique et d'un dessin personnel, celle d'*Hercule*, plus italienne que flamande, celles surtout de *Pan* et de *Silène*, plus flamandes qu'italiennes mais, bien plus que flamandes, françaises du XVIIIe siècle, donnent l'exacte mesure d'un talent inégal mais savoureusement fantaisiste.

Si, maintenant, au seuil du XVIIIe siècle, nous jetons un regard en arrière sur les dessins de l'Académie, une conclusion s'impose à nous : l'évolution et la transformation du dessin se sont accomplies, non en dehors de l'Académie et malgré elle, mais en elle et par elle. Plus libérale en ses actes qu'en ses discours, elle n'a pas mis d'entrave à l'enseignement novateur de La Fosse, à une époque où Le Brun était encore tout-puissant ; elle a laissé les autres professeurs s'engager dans la même voie ; elle a su s'assimiler l'élément flamand apporté par Hyacinthe Rigaud, et telle a été son évolution qu'elle se trouve, en 1695, à la tête du mouvement. Le dessin du XVIIIe siècle naîtra du dessin classique du XVIIe, comme, dans le domaine de l'ornement, le style rocaille sera engendré par le style Louis XIV.

La collection de l'École des Beaux-Arts nous révèle un Gillot assez inattendu, dans des académies dont la manière trahit l'influence de son maître Corneille et, bien davantage, celle d'Antoine Coypel. Le dessin n'y est point exempt de gaucherie. Mais, ce qui en fait le prix à nos yeux, c'est que, par un procédé qui caracté-

risera le dessin de Watteau et de son école, il cherche l'expression de la forme dans une ligne onduleuse, tantôt légère, tantôt appuyée, et soulignant les reliefs de vigoureux accents.

Le dessin de Watteau, qui a ses racines dans le dessin de La Fosse et d'Antoine Coypel, est donc la suite et l'épanouissement de celui de Gillot. De son maître et de ceux qui furent les précurseurs et les initiateurs de notre art du XVIIIe siècle, Watteau a hérité la souple technique néo-flamande que son crayon affinera et fera sienne. Les témoins de sa vie le montrent conscient de l'importance de ses œuvres dessinées, trouvant plus d'agrément à dessiner « qu'à peindre, et « se dépitant contre lui-même de ne pouvoir « rendre en peinture l'esprit et la vérité qu'il savoit donner à son « crayon [1] ».

On a reconnu l'image de Watteau, et certains ont cru voir celle de Jullienne [2] ou de Crozat [3] dans un groupe de deux figures qui se retrouve, avec certains changements, dans le tableau la *Conversation.* Ce dessin de jeunesse, qui paraît authentique, n'est point parmi les meilleurs de Watteau. Mais une feuille de *Croquis militaires*, contenant une figure de l'*Escorte d'équipage* et remontant à l'époque du voyage à Valenciennes, vraisemblablement 1709, est déjà d'une maîtrise parfaite, d'un crayon nerveux et fort, que n'ont connu ni les prédécesseurs de Watteau ni ses imitateurs. Le trait, toutefois, demeure un peu gros, et le dessin ne laisse point deviner la délicatesse infinie que, très vite, il acquerra, que l'on remarque dans des *Figures de mode* presque de la même époque, dans une étude de deux mains enlacées accompagnant une figure de l'*Embarquement pour Cythère* et dans une page admirable entre toutes, où l'on reconnaît l'Arlequin des *Entretiens badins*, la *Finette* du Louvre et la belle rêveuse de la *Contredanse* du musée d'Angers.

Ces figures, Watteau les a entrevues à travers le prisme de sa

1. Gersaint, *Catalogue Fonspertuis* (Cité par Ed. et J. de Goncourt, *L'Art au XVIIIe siècle.* T. I, p. 66-67).

2. Cf. Ed. de Goncourt, *Catalogue de l'œuvre de Watteau*, n° 123, p. 115-116 ; *La Maison d'un Artiste*, t. I, p. 53.

3. Cf. L. Gillet, *Watteau*, Paris, s. d., p. 78.

sensibilité et transformées à l'image de son âme. Sa sincérité l'a tenu éloigné du maniérisme d'Antoine Coypel, et son idéalisme à distance du naturalisme de Largillierre, quels qu'aient été, d'ailleurs, ses points de contact avec l'un et l'autre. Caylus s'est mépris en le disant « infiniment maniéré «. L'épithète de réaliste ne lui siérait pas davantage. A cet équilibre de tendances contraires sont dus l'originalité de Watteau et le charme profond de son œuvre.

L'influence de Watteau rayonnera sur tout le XVIIIe siècle. Il n'est aucun de ses contemporains chez qui l'on ne retrouve quelque chose de lui. Sous le crayon charmant d'Oudry, sous la plume vive et spirituelle de Charles Parrocel, subsiste un peu de son élégance. Mais son action se marque bien autrement chez ses élèves : Lancret est un Watteau alourdi mais sincère, Pater un Watteau maniéré.

Le cas de Boucher est plus intéressant et plus complexe. A l'étude des dessins de Watteau, il a formé le meilleur de sa manière ; il a subi auparavant l'influence de Le Moine. Celui chez qui Edmond de Goncourt retrouvait la grâce du Parmesan, a transmis à son élève ses tendances italiennes. Boucher commence par s'inspirer du Guide : son *Hercule sur le bûcher* imite directement deux tableaux du Cabinet du Roi, qui sont maintenant au Louvre, *Hercule terrassant l'hydre* et *Hercule mourant.* Il prend ensuite Rubens pour modèle, sans toutefois perdre le souvenir de l'art italien. Sa *Diane endormie* est d'une chair somptueuse bien digne du maître flamand, mais, par le charme de sa grâce un peu contournée, rappelle certaines figures du Bernin. C'est encore Rubens, mais aussi le Bernin et le Guide qu'évoquent ses vigoureuses académies d'hommes. De ces réminiscences ou imitations, Boucher a façonné le style de la ligne contournée et de la rocaille, dont la pratique a passé à la plupart de ses contemporains, Natoire, Trémollière, etc., un peu plus tard à Le Prince et à de moindres artistes comme Peyrotte et Pillement.

Cependant, des aspirations plus réalistes se manifestent. Les por-

traits de Cochin sont magnifiques de simplicité et de vérité ; ceux de Carmontelle, attachants pour leur sincérité naïve. Sincère, mais non pas en portraitiste qui exprime dans une figure le permanent, Gabriel de Saint-Aubin la saisit dans un instant précis, sous son aspect passager. Insoucieux de l'âme, il aime la vie, s'amuse du spectacle que lui offre le monde, et, de son libre crayon, fixe les scènes qui se déroulent sous ses yeux : un *Souper*, une *Promenade*, etc. Le crayon de Greuze est sincère également, libre, primesautier, suivant la vraie tradition du XVIIIe siècle. Greuze, dessinateur, est un émule de Fragonard : sa *Jeune fille aux colombes*, ses études d'enfants, son académie de femme, son *Fils puni*, sont de beaux et vivants dessins. Peintre, il rejette, au contraire, ses meilleures qualités et contribue à préparer la réaction prochaine.

La mode des sujets antiques revient. Le goût n'en avait jamais complètement disparu, ni un certain académisme très différent de celui du XVIIe siècle, et s'attachant généralement à l'expression de la grâce juvénile. C'est le sentiment que laissent voir les nus de Collin de Vermont, de Carle Vanloo et surtout de Bouchardon, admirateur passionné du Bernin. Cependant, Vien, dès 1750, comprend l'antiquité de tout autre façon, entraînant l'art français vers un académisme rigide dont la trace est sensible dans les dessins du dernier tiers du siècle. Ce courant, auquel Prud'hon seul résistera, aboutira à David qui, de nouveau, soumettra l'art français à la discipline romaine.

Les premiers dessins de David rappellent Boucher : exemple, la tête d'expression, la *Douleur*, qui lui vaut le prix Caylus en 1773 ; puis son style se transforme rapidement. Sous son crayon renaissent, aggravés, tous les défauts reprochés à l'Académie du XVIIe siècle. Les figures, d'une inflexible synthèse, cernées d'un dur trait noir, rappellent, par leur emphase, celles des modèles que, plus de cent ans auparavant, une conception d'art abolie, semblait-il, muait en images de Mars ou d'Hercule.

L'influence de David, malgré trop de faux chefs-d'œuvre trop admirés, fut, en fin de compte, bienfaisante, ; elle ouvrit aux artistes une voie nouvelle et permit le développement de notre art moderne. Ceux mêmes qui combattirent sa doctrine, n'échappèrent pas entièrement à son action. Par eux reparut, sous une forme nouvelle, un dessin libre et vivant.

A la source de tous ces mouvements, se retrouve, tantôt isolées, tantôt harmonieusement combinées, les grandes leçons de l'Italie et des Flandres, auxquelles la pensée artistique française, sans cesse renouvelée, doit son équilibre et sa toujours jeune vitalité.

QUELQUES ŒUVRES DE PEINTRES BELGES RETROUVÉES EN FRANCE

COMMUNICATION DE M. ÉDOUARD MICHEL

Montrer combien les rapports suivis entre les différents pays, les relations fréquentes entre musées de nationalités diverses sont utiles pour l'histoire de l'Art est, il me semble, un des buts principaux du présent congrès.

Je voudrais, à l'appui de cette thèse, apporter ma modeste contribution à vos travaux en vous indiquant par deux exemples particuliers ce qu'un rapide voyage dans quelques unes de nos provinces françaises peut apporter comme renseignements pour l'étude des peintres flamands ou wallons.

Une visite au musée de Dijon, une recherche de quelques jours à Castres me permettent de vous proposer aujourd'hui l'identification :

1° d'une œuvre d'Ambrosius Benson, le peintre brugeois du XVIe siècle ;

2° de deux portraits par Léonard Defrance, le peintre liégeois du XVIIIe siècle.

Ces trois œuvres, au dire des conservateurs des musées de Dijon ou de Castres, et à ma propre connaissance, n'avaient jamais encore été signalées ou étudiées.

Ambrosius Benson. — C'est M. Hulin de Loo, à la science profonde et au coup d'œil merveilleux duquel tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin à la peinture des Pays-Bas doivent une telle reconnaissance, qui, le premier, tira de l'ombre le nom d'Ambrosius Benson et l'étudia dans son catalogue critique de l'exposition de Bruges en 1902. Il rattacha à ce peintre une série d'œuvres signalées par MM. Justin et Friedländer et dénotant un artiste très probablement d'origine lombarde, travaillant à Bruges entre 1520 et 1550, élève de Gérard David, signant du monogramme *A B*, une *Sainte Famille*, au musée germanique de Nuremberg, et un triptyque avec *Saint Antoine de Padoue et saint Secundus*, alors à Madrid dans la collection du comte de Valencia. Depuis, Bodenhausen en 1905, dans son bel ouvrage sur Gérard David et son école, analysa en détail l'œuvre de ce maître (p. 201 et suivantes) ; puis, en 1908, James Weale publia dans les *Annales de la Société d'émulation de Bruges* les renseignements sur la famille des Benson, fournis par les archives du pays. Ces travaux furent complétés et étendus par Friedländer en 1910 [1], qui proposa d'attribuer à notre maître toute une série de portraits isolés fort intéressants et fort caractéristiques, donnés auparavant aux peintres les plus variés : Gossaert, Neuchatel, etc., ou même rangés dans l'école allemande. Mais, aucun de ces auteurs ne parle du volet de rétable qui nous occupe aujourd'hui.

M. Salomon Reinach, qui veut bien encourager de ses précieux conseils tant de recherches, et à qui je me plais à rendre ici un témoignage de profonde gratitude, avait, dès l'année dernière, attiré mon attention sur l'importance de l'œuvre de Benson conservée en Belgique. Vous savez que le musée de Bruxelles venait justement de recevoir, par le legs de la comtesse de Valencia, le triptyque très caractéristique, monogrammé *A B*, dont nous avons parlé plus haut, et que le musée d'Anvers possède la *Deipara Virgo*, une des œuvres typiques du maître ; sans parler d'un beau

1. *Jahrbuch der K. preuszischen Kunstsammlungen*. T. XXXI.

portrait d'homme et d'un diptyque (peut-être simplement une œuvre d'atelier) au musée de Bruxelles, d'une *Vierge avec l'Enfant*, peinture intéressante signalée par M. Hulin de Loo au musée communal de Bruges.

C'est en étudiant ces différentes peintures, en les rapprochant des tableaux analysés par Bodenhausen, que j'ai acquis la conviction qu'Ambrosius Benson est bien l'auteur du volet de rétable du musée de Dijon. C'est un panneau de bois d'environ 1 m. 20 de hauteur sur 0 m. 43 de largeur, peint sur deux faces, qui était catalogué parmi les dons de Jules Maciet, sous la dénomination : *École flamande du XVI*e *siècle.*

Sur l'une des faces est représenté un donateur protégé par saint Jean-Baptiste (fig. 1) ; au revers est peint en grisaille un ange d'Annonciation (fig. 2). Vous pouvez retrouver ici toutes les caractéristiques que signalent Hulin de Loo, Bodenhausen ou Friedländer comme traits dominants de l'œuvre de Benson (je ne fais que les citer ou les traduire) : le dur modelé des têtes (*Bod.*, I) ; la longueur et la finesse exagérée des doigts qui semblent empiéter sur la chair des mains : ces doigts, lorsqu'ils sont repliés, paraissent véritablement cassés aux articulations ; les cheveux abondants, la barbe développée (*Bod.*, I) ; — des reflets bleuâtres dans le blanc de l'œil ; — des œuvres d'un aspect général un peu lourd, d'un dessin ferme mais sans finesse (*Friedl.*, III) ; — des vêtements sombres qui ne se détachent pas toujours bien du fond ; une expression renfermée, sérieuse, souvent même ténébreuse ; l'oreille très allongée, fortement dessinée ; une influence visible de l'école lombarde, qui tranche avec les portraits plus religieux de Gérard David (*Friedl.*, III et IV), tandis que, au contraire, l'influence du maître se reconnaît dans le choix des scènes, le groupement des personnages et surtout la façon de traiter le paysage. A citer ainsi les particularités relevées dans l'œuvre de Benson par les spécialistes, ne dirait-on pas que je fais la description même du tableau de Dijon ? Il me semble donc bien que ce volet de rétable peut être attribué à Ambrosius Benson. J'ajouterai que l'œuvre me paraît particulièrement inté-

ressante, à bien des titres : elle est d'un faire général soigné ; elle dénote, surtout dans le portrait du donateur, plus de personnalité que ne le font bien des tableaux de Benson ; le coloris dans de beaux tons sombres est fort remarquable. Le type espagnol du donateur semble confirmer l'hypothèse des rapports de Benson avec l'Espagne. L'influence de Gérard David se révèle ici, de façon très particulière, par le geste et la pose de saint Jean-Baptiste. Ce geste et cette pose sont presque textuellement copiés du saint Jean du retable de la Vierge, au Louvre (nº 2202 *bis*), attribué par Bodenhausen et Friedländer à Gérard David.

Benson s'est très fortement inspiré de son grand prédécesseur. Il est à noter que Gérard David avait lui-même emprunté ce geste du saint Jean à Memling (triptyque de Chatsworth, dans la collection du duc de Devonshire, et surtout triptyque de Vienne), et il y aurait beaucoup à dire sur ces gestes qui se perpétuent depuis le XVe jusqu'au XVIe siècle. Autre remarque : au revers de ce volet de Dijon est peint, nous l'avons dit, un ange d'Annonciation en grisaille (fig. 2). Or, au revers du retable du musée de Bruxelles est peint aussi une *Annonciation* ; cette similitude de sujet est peut-être une preuve de plus pour l'attribution que nous proposons.

Il semble donc bien que nous avons là une des très belles peintures de la maturité d'Ambrosius Benson ; elle nous aide à mieux comprendre le rôle de ce peintre placé dans l'école de Bruges entre Gérard David dont il répète, en plein XVIe siècle, les types et les groupements, ce qui donne à son œuvre un caractère quelque peu archaïque, et Pierre Pourbus qu'il annonce par ses portraits déjà individualisés et laïcs ; il se rattache ainsi à la Renaissance et se rapproche d'Antonio Moro.

Notons qu'il reste à retrouver la partie centrale et le volet de droite de ce retable.

Léonard Defrance (1735-1805). — L'intérêt que présente l'œuvre de ce peintre que l'on a, avec justesse, appelé le *Boilly*

de Liége, avait déjà été signalé par Henri Hymans : « Ce remarquable artiste, disait-il dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1905 (p. 493), attend toujours une étude d'ensemble. » Depuis, M. Gobert, archiviste provincial à Liége, a publié, en 1906, la très importante autobiographie de Léonard Defrance, pièce capitale pour l'étude de son œuvre et toute remplie de détails précieux. Nous avons pu, par nous-même, vérifier l'exactitude de bien des faits rapportés par Defrance. Disons tout de suite que Defrance, s'il eut beaucoup de défauts de caractère, ne paraît pas cependant avoir été un menteur, et qu'il ne fut peut-être pas, malgré de lourdes fautes, le triste personnage que l'on a voulu représenter ; il semble bien qu'il y aurait une réhabilitation à tenter, d'autant plus séduisante pour nous Français, que cet artiste aima la France, y séjourna, et en subit fortement l'influence. En dehors de son autobiographie, nous disposons surtout pour l'étude de l'œuvre de Defrance des notices de Jules Helbig, notices anciennes (vers 1873) dans la *Peinture au Pays de Liége*, dans la *Biographie Nationale*, notices plus récentes dans l'*Art mosan* (1911), puis de l'étude de M. Micha, dans les *Peintres célèbres du Pays de Liége* (1911), et de l'article du Dr G. Jorissenne dans le dictionnaire de Thieme et Becker. Ces travaux ont commencé à jeter un peu de lumière sur l'œuvre de Defrance. Une partie de la production restait cependant dans l'ombre : on ne savait plus rien des peintures de sa jeunesse, de tous ces nombreux tableaux exécutés dans le Midi de la France, dont il parle dans son autobiographie et qui sont compris entre le moment où il quitta Rome, en 1759, et son retour à Liége, vers 1763 ou 1764. L'article de M. Jorissenne, dont nous avons déjà parlé, indiquait bien, il est vrai, que des portraits par Defrance existaient à Toulouse, Castres ; mais, à mes demandes adressées aux conservateurs des musées et aux archivistes de ces villes, on répondait que le nom de Defrance était totalement inconnu. M. Jorissenne m'expliqua alors qu'il n'avait pu trouver, pour ce qui concernait le séjour de Defrance dans le Midi, que des renseignements de seconde main, et qu'il s'était contenté d'indiquer,

pour chaque ville, les tableaux dont Defrance parlait dans ses mémoires. Ces œuvres, évidemment, devaient exister, mais leurs traces étaient perdues, et il y avait toute une recherche à entreprendre. J'ai pu faire un voyage d'orientation et de préparation. Cette première tentative, je l'avoue tout de suite, ne m'a encore rien donné, ni à Montpellier, ni à Toulouse, ni à Albi, villes où pourtant Defrance séjourna et travailla ; mais à Castres, grâce aux précieuses indications de M. Azaïs, l'artiste distingué, conservateur du musée, j'ai pu découvrir au couvent de la Présentation le portrait de Mgr de Barral et celui de sa sœur, deux œuvres que Defrance indique avoir faites à Castres.

Ce sont deux grandes toiles d'environ 1 m. 60 sur 1 m. 30. Voici le portrait de Mlle de Barral, c'est le plus intéressant : elle est assise près d'une table portant des accessoires ; à côté d'elle, un parchemin, où l'on peut lire : *Refuge des orphelines. 1761.* C'est la date de la fondation de ce couvent même où se trouvent encore nos deux tableaux. L'œuvre dénote les qualités du jeune peintre de vingt-six ou vingt-sept ans, qui la composa : simplicité, goût de l'observation directe de la nature, désir de rendre le modèle dans sa pose et son milieu habituels, réalisme un peu lourd peut-être, mais remarquable à une époque où le faste et l'apparat étaient à l'ordre du jour. Le portrait de Mgr de Barral, dans sa rudesse et sa forme un peu primitive, n'est pas non plus négligeable.

Ces deux peintures semblèrent, au commencement du XIXe siècle, assez intéressantes pour mériter l'honneur de la copie. Les deux copies se trouvent actuellement au musée de Castres. La réplique du portrait de Mgr de Barral est daté et signé : *J. Valette. 1837.*

Sur les originaux mêmes du couvent de la Présentation, nous n'avons pu découvrir aucune trace de signature, mais ces peintures présentent de telles analogies avec les œuvres de Defrance que conserve le musée d'Ansembourg à Liége (*Femmes buvant du café*, signé et daté de 1767 ; la *Partie de cartes*), elles concordent si bien avec la description qu'en donne Defrance lui-même (portraits de Mgr de Barral et de sa sœur « tout entiers, grands comme nature »,

écrit Defrance dans ses *Mémoires*, p. 33 de l'autobiographie, que l'attribution nous paraît indiscutable.

Il semble même que Defrance se soit souvenu du portrait de Mlle de Barral comme modèle pour l'une de ses *Femmes buvant du café*. Defrance, du reste, dans ses *Mémoires*, nous signale qu'il se servit souvent des mêmes figures pour les replacer dans différents tableaux (p. 40).

Il semble donc que nous possédions maintenant des données précises sur la première manière de Defrance et que quelques dates jalonnent les œuvres de cette époque. Les portraits de Castres sont compris entre 1761 (date inscrite sur le parchemin à côté de Mlle de Barral) et 1763 ou 64 (date du retour de Defrance à Liége); puis, nous suivons le développement du talent du peintre dans les *Femmes buvant du café* (datées de 1767), d'un faire si proche du portrait de Mlle de Barral ; ensuite, en 1771, nous avons la *Déclaration* du musée de Verviers, signée et datée, qui indique déjà d'autres recherches, d'autres tentatives et le passage de la peinture réaliste à une peinture où l'imagination et le sentiment tiendront plus de place. C'est l'évolution que Defrance note exactement dans son autobiographie ; c'est le moment où, vers 1772 ou 1773, sous l'influence de Fassin, après un voyage en Hollande, il réduit le format de ses œuvres, s'adonne au petit tableau à nombreux personnages, spirituellement campés et peints des tons les plus fins et les plus harmonieux ; Fragonard, avec qui il fut en relation suivie à cette époque, ne paraît pas avoir été étranger à cette évolution, et telle des peintures du Defrance d'alors se rapprochent tout à fait de l'éclairage et du faire du grand artiste.

Mais nous arrivons là à la partie la plus connue, la plus appréciée de l'œuvre de Defrance ; vous en trouverez de nombreux et charmants exemplaires au musée de Liége et dans les collections de la région.

UN PORTRAIT FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE AU MUSÉE DE LOUVAIN

COMMUNICATION DE M. ARTHUR LAËS
Secrétaire du Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles.

A Louvain, dans l'ancien Collège de Savoie où vient de s'installer le Musée communal, on peut voir un portrait français du XVIIIe siècle. Il attire l'attention par sa beauté, sa sobriété, l'intensité de l'expression. Sur le cartel, le visiteur découvre le nom de Tournières, et, s'il consulte le trop ancien et trop sommaire catalogue de la collection, il lit au no 16 : *Portrait du chancelier d'Aguesseau.*

Ce portrait est entré au musée de Louvain en 1899 ; il fait partie d'une collection offerte à la ville, en mémoire de Joseph-Benoît Willems, conseiller honoraire à la Cour d'appel de Bruxelles, né à Louvain le 25 janvier 1761, décédé à Bruxelles le 9 octobre 1844. L'œuvre n'est ni signée, ni datée ; mais elle appartient incontestablement à l'école française. Perdue dans un musée de province de Belgique, nous avons pensé qu'il convenait de la signaler ici, puisqu'elle intéresse la France, à la fois par son auteur et par le personnage représenté.

Nul n'a pu nous dire à Louvain sur quelles données reposent l'attribution à Tournières et l'identification avec d'Aguesseau.

Celles-ci sont anciennes et datent d'avant l'arrivée du portrait dans les collections communales.

Robert Levrac-Tournières, né, vers 1668, à Ifs, dans les environs de Caen, élève de Bon Boullogne à Paris, reçu, dès 1702, à l'Académie comme peintre de portraits et, une seconde fois, en 1716, en qualité de peintre d'histoire, fut très protégé par le Régent, le duc Philippe d'Orléans qui conféra, en 1717, à Henri-François d'Aguesseau la première charge du royaume, celle de chancelier de France. Le peintre et le chancelier se sont donc connus à Paris, à la cour, et il est tout naturel que d'Aguesseau ait confié à Tournières le soin de faire son portrait. Nous connaissons, en effet, de la main de cet artiste, le portrait du chancelier (pendant du portrait de la chancelière Anne Lefèvre d'Ormesson), qui se trouvait dans l'ancienne collection de la princesse Mathilde. Le musée de Rouen possède un second portrait du chancelier par Tournières, peint en 1720 et gravé par Malœuvre en 1772. Ce portrait de Rouen, donné au musée en 1862 par M. Lemonnier, petit-fils du peintre normand Lemonnier, décore le cabinet du maire de cette ville.

Il existe du chancelier d'Aguesseau une iconographie abondante, composée de peintures (par Tournières, Vivien), de sculptures (par Berruer) et, en grande partie, de gravures. Nous avons pu examiner une nombreuse collection de ces gravures au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale à Paris. Quand du portrait de Louvain nous avons rapproché cette iconographie variée, nous nous sommes aperçu bien vite qu'il ne représente pas d'Aguesseau, ainsi que le veut une identification ancienne. Celui dont Saint-Simon disait qu'il fut « un modèle de vertu, de piété, d'intégrité, de douceur et de modestie qui allait jusqu'à l'humilité » et que « la bonté et la justice semblaient sortir de son front », le chancelier Henri-François d'Aguesseau nous apparaît sous des traits fort caractérisés, partout identiques : le front haut, le nez long, la bouche large. Sous la perruque haute de la fin du XVII[e] et du commencement du XVIII[e] siècle, ces traits, qui se retrouvent dans le portrait

de Louvain, donnent à ce dernier un air de ressemblance avec le chancelier d'Aguesseau. Mais il y a aussi des différences marquées : d'Aguesseau, avec le double menton, a le visage plus lourd, plus rond, plus épais ; l'œil est fin, très doux, tandis que le personnage de Louvain se distingue par des traits plus accusés : la figure, plus maigre, est plus allongée ; le menton à fossette est plutôt carré, et le regard, qui révèle l'âme, la physionomie morale, est plus aigu, plus pénétrant.

Nous reconnaissons dans le portrait de Louvain le chancelier Pontchartrain [1] dont les musées de Dijon, de Versailles et Jacquemart-André à Paris possèdent également des portraits. La confrontation de ces quatre portraits ne laisse aucune hésitation tant la ressemblance est parfaite ; les portraits gravés du même personnage conservés au Cabinet des Estampes à Paris confirment pleinement cette identification nouvelle.

A Louvain, le chancelier Pontchartrain est représenté en buste, de trois quarts, regardant à droite. Il porte un rabat, la robe noire de magistrat, à larges revers de soie rouge moirée, et, sur la poitrine, les insignes et le ruban bleu de l'ordre du Saint-Esprit. La tête, nettement modelée, s'encadre d'une admirable perruque bouclée qui est traitée avec une grande souplesse. La coloration sombre, peut-être non exempte d'une certaine froideur, s'anime discrètement de quelques notes de rouge, de bleu et de blanc dans les accessoires du costume. Et, sur le fond noirâtre et uni, le portrait, dans son ensemble, nous apparaît à la fois fort décoratif et très vivant. Il fixe bien l'image du chancelier dont Saint-Simon, dans ses *Mémoires*, écrivait : « C'était un très petit homme,

1. Né le 29 mars 1643, Louis Phélypeaux, comte de Pontchartrain, conseiller au parlement de Paris en 1661, premier président au parlement de Bretagne en 1667, intendant des finances de Bretagne en 1687, contrôleur des finances en 1689 et ministre secrétaire d'État au département de la Marine en 1690, fut nommé chancelier et garde des sceaux de France en 1699 et officier secrétaire des ordres du Roi en 1700. Après avoir assumé les fonctions de chancelier de France jusqu'en l'année 1714, il mourut au château de Pontchartrain le 22 décembre 1727.

maigre... avec une physionomie d'où sortaient sans cesse des étincelles de feu et d'esprit.... »

Le portrait de Dijon, offert au musée, en 1894, par les familles Baudot, Montvenoux et Paul Court, provient de la collection de M. Henri Baudot, ancien conservateur du Musée des antiquités de la Côte-d'Or. Il est attribué par le catalogue à Hyacinthe Rigaud. Le chancelier, vu jusqu'aux genoux, montre de la main droite le coffret, contenant les sceaux, qui est déposé sur une table. C'est de cette façon que Tournières représentera le chancelier d'Aguesseau dans le portrait de l'ancienne collection de S. A. I. la princesse Mathilde. Le portrait de Paris, en buste, entré dans la collection Jacquemart-André en 1888, également donné à Rigaud, est de forme ovale. Celui de Versailles, en buste aussi, et mis en ovale postérieurement, est attribué maintenant par MM. de Nolhac et Pératé, à Robert Tournières [1]. Nous estimons avec M. Gaston Brière, le distingué conservateur au musée de Versailles, que les portraits, en buste, de Paris, Versailles et Louvain dérivent vraisemblablement d'un même original et sont des répliques anciennes. Mais la meilleure est assurément celle de Louvain. Ne faudrait-il pas en rechercher le prototype dans le portrait de Dijon, à moins que ce dernier ne soit déjà, lui aussi, une réplique d'une composition semblable qui serait perdue ? Ainsi que nous l'avons dit plus haut, la présentation du personnage y est plus complète ; cette formule de mise en page sera reprise par Tournières pour le portrait du chancelier d'Aguesseau.

Ce qui nous frappe surtout dans le portrait de Louvain, c'est son extrême sobriété. Voilà bien un des traits caractéristiques des portraits de Tournières, par quoi ils s'opposent à la fantaisie parfois exagérée de certains portraits de son école et de son temps. Ce portrait est aussi extrêmement expressif. Les biographes de Tournières n'ont-ils pas écrit que l'artiste atteignait facilement à « une ressemblance exacte et presque parlante » ? Nous pensons

1. Cf. *Le Musée National de Versailles*, Paris, Braun, 1896, p. 146.

donc qu'il est prudent de conserver le tableau de Louvain au catalogue de Tournières. Son attribution traditionnelle à ce peintre, en qui l'on voit maintenant l'auteur de l'exemplaire de Versailles, est de nature à affermir notre opinion. D'ailleurs, le portrait offre, de façon évidente, des affinités de style avec des portraits certains de Tournières, par exemple ceux du chancelier d'Aguesseau, de l'ancienne collection de la princesse Mathilde, du fils de Jean Duc, signé (n° 75 de la vente de Mme de P., 18 mars 1908), de Ch. de Beauharnais, signé et daté de 1748 (au musée de Grenoble). Sans doute conviendrait-il que l'on revisât l'attribution à Rigaud — peintre plus pompeux et plus noble — du tableau de Dijon ?

D'où et comment le *Portrait de Pontchartrain* est-il arrivé en Belgique pour faire partie de la donation Willems au musée de Louvain ? Nous l'ignorons.

On dit que Tournières n'est pas encore apprécié par la critique à sa juste valeur, qu'il mérite d'être comparé aux meilleurs portraitistes du XVIIIe siècle. A cette réhabilitation artistique, le beau portrait de Louvain peut contribuer, incontestablement.

LE PEINTRE SUÉDOIS WERTMÜLLER EN FRANCE

COMMUNICATION DE M. ARTHUR LAËS
Secrétaire du Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles.

Au XVIIIe siècle, l'art français a trouvé son expression la plus originale, la plus séduisante. Il rayonne sur l'Europe. A toutes les cours travaillent des artistes français, et Paris attire de nombreux artistes étrangers. En l'espace de trente ans, de 1758 à 1787, l'Académie ne compte pas moins de trois cents artistes venus de tous les pays de l'Europe.

Favorisés par le roi Gustave III, les rapports artistiques entre la France et la Suède sont particulièrement étroits. En 1735, l'ambassadeur de Suède à Paris, le comte de Tessin, organise l'Académie des Beaux-Arts à Stockholm sur le modèle de Paris. Il veut donner à l'éducation artistique suédoise une empreinte toute française par le choix des professeurs, et fait inscrire en tête des règlements de l'institution : « Les jeunes gens qui donneront les preuves les plus évidentes du génie seront envoyés en France aux dépens de l'Académie ». Et la France accueille les Lundberg, les Roslin, les Sergell, les Wertmüller.

C'est de ce dernier, Adolf Ulrik Wertmüller, que nous voulons parler, à propos d'un portrait inédit, offert récemment au musée de Bruxelles par une dame française.

Une biographie méthodique et complète de Wertmüller n'a pas encore, que nous sachions, paru à ce jour. La vie de ce peintre, bon portraitiste, est encore insuffisamment connue. Les renseignements que nous possédons sur lui, sont même parfois contradictoires. Mais l'attention a été attirée sur Wertmüller par suite de l'entrée, au musée de Stockholm, en 1913, d'une grande figure intitulée *Danaé*. D'autre part, la Bibliothèque royale de cette ville eut la bonne fortune, en 1912, d'acquérir en Amérique, où le peintre est décédé, une riche collection de manuscrits provenant de la succession de Wertmüller. Et l'article publié par M. G. Göthe dans la revue *Konst och Konstnärer*, sous le titre « Sergell och Wertmüller », à la suite d'une communication de M. Axel Gauffin, nous a fourni des éléments nouveaux, du moins en ce qui concerne les années d'apprentissage.

Adolf Ulrik Wertmüller naquit à Stockholm le 18 février 1751. Certains prétendaient qu'il fut élève de Pilo, d'autres, qu'il étudia à l'académie de sa ville natale. Mais, les manuscrits achetés en Amérique nous révèlent qu'il fréquenta, en même temps que Sergell, l'atelier de Larchevêque, le sculpteur français qui fut appelé à Stockholm, en 1760, pour orner de statues les places publiques (Wertmüller collabora à plusieurs travaux de son maître, entre autres à l'exécution de la statue de Gustaf Vasa). Dans l'atelier de Larchevêque, Sergell fut un homme très écouté et il semble que ce fut lui surtout qui s'intéressa au jeune artiste ; dans une lettre de 1784, où il rappelle son séjour à Stockholm, Sergell écrira : « Je suis fier d'avoir eu Wertmüller pour élève quand celui-ci était jeune... un élève qui maintenant m'a surpassé. »

Muni d'un subside, Wertmüller part en 1772 pour l'étranger. Il se fixe tout d'abord à Paris où son cousin, le peintre Alexander Roslin, l'introduit dans l'atelier de Vien, le maître de David. De 1775 à 1779, Wertmüller séjourne, avec Vien, à Rome, où il rencontre de nouveau son compatriote Sergell. Là, Wertmüller — c'est lui-même qui nous l'apprend — « dessina beaucoup d'après des statues et des bas-reliefs antiques », ce qui explique à la fois

la présence dans son œuvre de quelques sujets mythologiques, comme *Amour et Bacchus*, *Ariane à Naxos* et *Danaé*, et le caractère plastique, sculptural, néo-classique de ces deux derniers tableaux qui sont conservés au musée de Stockholm. A partir de 1780, Wertmüller revient en France, travaille surtout à Paris et devient membre de l'Académie en 1784. Après 1789, il s'établit, en 1790 et 1791, à Madrid, en 1793 à Cadix ; il s'embarque pour l'Amérique et rentre dans son pays natal, en 1797, après une absence de vingt-cinq années. Sans doute, avait-il obéi aux suggestions de son vieil ami Sergell qui lui écrivit de Stockholm : « il n'y a plus de véritables portraitistes... nous n'avons personne ici qui possède votre talent ». Wertmüller ne demeura en Suède que deux ans. En 1800, il part une seconde fois, pour l'Amérique, s'y marie et meurt, à l'âge de soixante ans, le 5 octobre 1811, près de Wilmington dans l'État de Delaware. Il fut enterré à Philadelphie.

Mais, ce qui nous intéresse pour le moment, c'est le séjour de Wertmüller en France.

Nous ne possédons guère de renseignements sur la période de 1772 à 1774, dont une seule œuvre est connue, une étude de tête datée de 1772, de la collection Lamm à Nasby. En septembre 1772, Wertmüller se fait inscrire à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, et, l'année suivante, il remporte la seconde médaille.

A son retour de Rome après 1779, Wertmüller passa par Lyon (les notes biographiques parues sur l'artiste ne le disent pas), et, à partir de 1783, il est signalé à Paris. Sur ce nouveau séjour dans la capitale, nous sommes mieux renseignés. Aux Salons de 1783, de 1785 et de 1787, ont figuré certains tableaux exécutés à Paris. Nous avons recueilli l'opinion de la critique contemporaine. Nous savons quelle situation Wertmüller s'est acquise dans le monde artistique officiel. L'article de Ph. de Chennevières, de 1856, dans la *Revue universelle des Arts* fournit à cet égard d'utiles indications. C'est jusqu'à présent la meilleure source pour une étude sur Wertmüller, avec l'article bref, mais excellent de M. Axel

Gauffin, publié dans la *Svensk Konsthistoria*, de Romdahl et Roosval (1913).

Aux catalogues des Salons, Wertmüller paraît, en 1783, avec le titre d' « agréé » ; en 1785 avec celui d' « académicien, premier peintre en survivance de S. M. le Roi de Suède » ; en 1787, avec le titre définitif de « premier peintre du roi Gustave III » (en 1786, Lundberg, premier peintre du roi de Suède, venait de mourir). Les registres de l'Académie (de 1783 et 1784) nous parlent de la présentation de Wertmüller par Roslin, et l'exécution, pour sa réception, des portraits de Bachelier et de Caffieri.

En 1783, Wertmüller expose au Salon quatre portraits : N° 317. M. le baron de Stahl, ministre plénipotentiaire du Roi de Suède à la Cour de France, chambellan de S. M. le Roi de Suède et chevalier de l'ordre de l'Épée. Ce tableau a 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large. (Ne s'agit-il pas du tableau encore conservé au château de Coppet, sur le lac de Genève, propriété de la famille d'Haussonville ?) — N° 318. M. Hillebrand, gentilhomme suédois. (Ne faut-il pas lire « Hildebrand », nom du personnage dont M. Axel Sjöblom du musée de Stockholm nous a signalé un portrait peint par Wertmüller vers 1798-1799 et qui se trouve dans une collection privée de Suède ?) — N° 319. M. Tersneeden, gentilhomme suédois et lieutenant aux gardes du roi de Suède. — N° 320. M. de Gentil, capitaine à la suite des dragons.

La critique accueille avec sympathie l'envoi de Wertmüller. J.-B. Pujoulx écrit : « Notre maître pourra parvenir, car il promet beaucoup ». *Momus au Sallon* déclare : « plusieurs portraits (de M. Wertmüller) sont assez bien peints, mais d'une couleur un peu blanchâtre ».

Durant les premières années de son séjour à Paris, pour gagner sa vie, Wertmüller peignit des portraits. Il copia même des portraits de Roslin. En 1783, il fournit cependant au comte Creutz, ambassadeur de Suède à Paris, un sujet mythologique, *Ariane à Naxos*, actuellement au musée de Stockholm. « Ce tableau,

écrit-il, fait ma réputation à Paris, on vient de tous les coins de Paris pour le voir. »

En 1785, Wertmüller montre au Salon une série plus importante de peintures : N° 119. *La Reine, monseigneur le Dauphin et Madame, fille du Roi, se promenant dans le jardin anglais du petit Trianon.* — N° 120. *Un jeune Faune qui danse.* — N° 121. *Une petite tête de l'Amour.* — Portraits : N° 122. *M. Bachelier, peintre du Roi, professeur de son Académie.* — N° 123. *M. Caffieri, sculpteur du Roi, professeur de son Académie.* (Ces deux portraits sont les morceaux de réception de l'auteur). — N° 124. Plusieurs portraits sous le même numéro.

Le portrait de la reine décore maintenant le musée de Stockholm. C'est l'œuvre la plus connue de Wertmüller. Elle représente Marie-Antoinette se promenant dans le parc de Trianon, tenant chacun de ses enfants par la main. Ce tableau fut offert par la reine au roi Gustave III, en souvenir de la visite qu'il fit incognito à Louis XVI en 1784. Versailles en possède une copie par Bataille, depuis 1867, année où l'œuvre figura à l'Exposition de Trianon. Selon Mme de Campan [1], « il n'existe de bon portrait de la reine que celui de Wertmüller... et celui de Mme Lebrun... ». Marianne d'Ehrenström [2] écrira, en 1826 : « Les ouvrages de Wertmüller avaient tant plu à la reine que cette princesse le choisit de préférence pour faire ce tableau qu'elle envoya en présent à Gustave III ». Clément de Ris [3] n'a-t-il pas raison de dire que « c'est par courtoisie envers le roi de Suède, qu'elle (la reine) s'adressa à un artiste suédois habitant Paris, membre de l'Académie depuis 1784 » ? Wertmüller a peint plusieurs fois l'effigie de Marie-Antoinette. En 1788, il termine le portrait, en buste, entré en 1911 dans le Hofmuseum à Vienne. Nous avons relevé dans le catalogue de la vente du baron Achille Seillière (Paris, mars 1911, N° 17) un troisième portrait, également en buste, mais avec des variantes ;

1. *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette.*
2. *Notices sur la Littérature et les Beaux-Arts en Suède.*
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1884. « Les Musées du Nord ».

il faisait partie de l'ancienne collection du château de Mello. A Paris, il existe un autre portrait chez Mme G. Partios ; sa famille l'a hérité de Mme de Campan, qui l'aurait reçu de la reine elle-même au moment de la Révolution. Enfin, nous connaissons chez le marquis de Casatorres à Madrid, une miniature exécutée pour le duc de l'Infantado. Il semble évident que le talent de Wertmüller fut très estimé de Marie-Antoinette. Et, si le *Portrait présumé du Dauphin, fils de Louis XVI*, signé Wertmüller et daté de Paris, 1789, qui a figuré à la vente D. C. (Hôtel Drouot, 31 mars 1882, No 661) représente vraiment le dauphin, nous pouvons affirmer que Wertmüller avait, jusqu'à la fin du règne, conservé la faveur de la cour.

Les traces des portraits de Bachelier et de Caffieri, du Salon de 1785, sont depuis longtemps perdues. Le roi Louis XVIII donna celui de Bachelier au fils de ce peintre. — Le *Jeune Faune qui danse* est sans doute le tableau *Amour et Bacchus*, daté de 1784, du musée de Stockholm. Enfin, il se peut que, dans le groupe de portraits catalogués sous le numéro 124, se soit trouvé également le *Portrait de Gustave Armfelt* (daté de Paris, 1785), du même musée.

Si Wertmüller reçut cette fois des éloges dans l'*Impromptu sur le Sallon* et dans le *Figaro au Sallon de peinture*, par contre l'auteur des *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres* s'indigne devant le portrait de la reine : « Est-il possible, s'exclame-t-il, qu'un aussi habile homme que M. Wertmüller, destiné à remplacer le premier peintre du Roi de Suède, se connoisse si peu en grâces et en majesté ; on assure que la Reine, lorsqu'elle est entrée au Sallon, s'est méconnue elle-même et s'est écriée : Quoi ! c'est moi là.... » Nous avons rappelé que telle ne fut pas l'opinion de Mme de Campan.

Vint le Salon de 1787. Wertmüller envoie les tableaux suivants : No 128. *Un enfant jouant avec un chien* ; 3 pieds 1 pouce de haut sur 2 pieds 6 pouces de large. — No 129. *Plusieurs portraits et têtes d'enfants* sous le même numéro.

Il est à présumer que dans ces portraits l'artiste se montrait déjà touché par l'esthétique nouvelle. Car l'année précédente il avait peint le portrait de Sundwall de l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm, œuvre d'une présentation plus simple, d'un dessin plus vigoureux et serré. De 1786 date encore le *Portrait de jeune fille*, en buste, que nous avons rencontré dans la vente de Mme Déclat (Drouot, 25-27 avril 1911, No 32; précédemment dans la collection Virot). Ces deux portraits ont peut-être figuré au Salon de 1787, sous le numéro 129.

C'est en 1787 que Wertmüller exécuta le tableau mythologique, *Danaé*. « Ce tableau est à tous égards le meilleur que j'ai peint jusqu'ici, déclare-t-il, je le conserve pour moi. » Effectivement, il l'emporta aux États-Unis d'où il ne revint qu'en 1913 pour prendre place au musée de Stockholm. Cette *Danaé* nous apparaît comme un pendant de l'*Ariane*. Le caractère classique s'y accuse dans les draperies à l'antique et l'aspect de marbre sculpté de la figure, bien que celle-ci le tempère de grâce, réminiscence de cet art charmant du XVIIIe siècle, qui d'abord séduisit Wertmüller. L'œuvre est un compromis entre cet art aimable et celui, plus austère, plus froid et plus rigide, de la fin du siècle. Rappelons-nous que David avait surgi et s'était, au Salon de 1785, avec le *Serment des Horaces* (1784), imposé comme chef d'école.

Nous disions plus haut que Wertmüller peignit aussi à Paris, en 1788, le *Portrait de Marie-Antoinette*, de Vienne, et, un an plus tard, le *Portrait présumé du Dauphin*. En 1789, l'année de la Révolution, Wertmüller descend vers Bordeaux. Nous en avons acquis une preuve nouvelle en relevant dans le catalogue de la vente de Mme A. F. (Paris, 1909, No 655) le *Portrait d'une jeune femme en grand bonnet*, daté : Bordeaux, 1789. Il ne sera pas sans intérêt de remarquer ici qu'au mois de juin 1786, Wertmüller avait signé le contrat de mariage d'Alexandrine-Élisabeth Roslin, fille du peintre, et de Claude-François Martineau, avocat au Parlement ; que Roslin, à cette époque, marie sa fille cadette et établit ses fils ; et l'un d'eux se fixe précisément à Bordeaux où il s'occupe de commerce.

Les archives municipales ne portent aucune trace du séjour de Wertmüller à Bordeaux où l'artiste a dû peindre, — ainsi qu'il résulte de nos renseignements particuliers, — de nombreux portraits dans la société étrangère, composée alors d'Anglais, d'Allemands et de Suédois qui se trouvaient à la tête du commerce. Beaucoup de ces étrangers n'ayant pas fait souche à Bordeaux, ces portraits se sont dispersés. Nous pouvons encore signaler dans cette ville la présence de quelques portraits ; ils attestent que, dès 1788, Wertmüller avait passé à Bordeaux. Dans la collection de M. F. H. Brown sont conservés le *Portrait de David Skinner, négociant*, le *Portrait de Mme Margaret Skinner*, tous deux datés : Bordeaux, 1788, et le *Portrait de Mme Élisabeth Brown, née Skinner*, leur fille, ce dernier daté : Bordeaux, 1789 : trois portraits sobrement traités. Comme la *Jeune femme* qui a paru à la vente de Mme A. F., Mme Skinner porte un grand bonnet. Un simple ruban orne la coiffure à longues boucles de Mme Brown-Skinner ; à son corsage est fixée une touffe de roses. Chez M. Jean Le Vavasseur se trouvent les portraits de M. Whitefoot fils et de Mlle Whitefoot, deux pendants (de 85 × 65), signés et datés à Bordeaux en 1789. Ce sont des portraits à mi-corps. La jeune fille, en robe grise, tient un cahier de musique. Le jeune homme, coiffé d'un bicorne, est en habit bleu avec revers jaunes ; il porte un fusil et une gibecière. M. Henri Cruse est devenu propriétaire du *Portrait de M. de Luetkens*, daté : Bordeaux, 1788. Le modèle est vêtu d'un habit bleu. Selon M. Cruse, ce portrait, en buste, aux colorations fraîches, représente un descendant de Luetkens, gentilhomme d'origine suédoise, qui fut conseiller du roi et contrôleur ordinaire des guerres.

Remontons aux années 1780 à 1782.

Nous avions la conviction que, antérieurement à 1783, année où il est signalé à Paris, Wertmüller avait travaillé à Lyon. Presque toujours, en signant et datant ses œuvres, il indique la ville où elles furent exécutées, et il aime d'affirmer sa nationalité en faisant suivre son nom du mot « Suédois » ou de la lettre « S ». Des indi-

cations aussi précises nous sont des plus précieuses pour compléter la biographie de l'artiste. Jusqu'en ces derniers temps, on n'avait connaissance que d'une seule œuvre datée de Lyon, le *Portrait de dame,* de 1780, conservé dans la collection Osterlind. Mais nous savions que le musée de Nancy possédait un *Portrait de fillette* signé à Lyon en 1781. Le *Portrait d'une dame avec son enfant,* du musée de Bruxelles, fut peint dans cette ville, la même année. De plus nous eûmes la chance de découvrir dans le catalogue de la vente Vaganay, à Lyon en 1890, une œuvre signée Wertmüller : « *Le Portrait de M. Rey, dernier lieutenant général de la police sous Louis XVI à Lyon* » (nous citons le texte du catalogue ; — N° 38).

Les recherches que M. Herriot, maire de Lyon, a fait entreprendre, à notre intention, dans les archives municipales, sont restées sans résultat ; les archives du département du Rhône n'ont pas, non plus, révélé le passage de Wertmüller à Lyon. Mais, des indications nouvelles nous sont parvenues de cette ville, à la fois de trois amateurs d'art, M. Roche de la Rigodière, M. Bauer et M. Marius Audin, que nous remercions de leur extrême obligeance. De leurs renseignements combinés, nous avons tiré une liste de trente-sept portraits peints par Wertmüller à Lyon, au cours des années 1780 à 1782 et peut-être avant, lors du premier séjour de l'artiste en France, pendant les années 1772 à 1774. Sans doute, Wertmüller fut-il attiré à Lyon par son compatriote Pierre Cogell (natif comme lui de Stockholm) qui s'était fixé dans cette ville dès l'année 1764, et où il devint directeur de lA'cadémie, à la mort de Donat Nonotte.

Nous citons dans l'ordre alphabétique les personnages portraiturés par Wertmüller à Lyon ; leurs noms ont été publiés par MM. Marius Audin et Eugène Vial [1], d'après une liste très sommaire communiquée par M. Axel Gauffin qui a recueilli une correspondance de Wertmüller avec le miniaturiste Romany. Nous avons

1. *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais,* Paris, 1919.

rectifié et complété ces noms, et fait suivre certains d'entre eux des titres du personnage et de quelques détails biographiques. Le talent de Wertmüller a dû être fort apprécié à Lyon où il travaillait pour l'aristocratie et les personnages les plus importants. Ces notes biographiques, que nous devons surtout à l'amabilité de M. Roche de la Rigodière, ne seront point inutiles, pensons-nous, pour l'identification des portraits de la période lyonnaise, qui pourraient être découverts dans la suite : M. Jean-Louis Bœuf de Curis, chevalier, seigneur de Curis, trésorier de France (1779), député de la noblesse à l'assemblée départementale du Rhône en 1789, guillotiné à Lyon le 28 décembre 1793 ; — Mme Louise-Henriette Bœuf de Curis, fille unique de Joseph Steinman, dernier échevin de Lyon ; elle épousa Jean-Louis Bœuf de Curis, à Lyon, le 18 juillet 1780 ; — M. Burtin de Larivière ; — M. Chaudon ; — M. Thomas Charton, né à Lyon en 1747, chevalier, trésorier de France, à Lyon, fils de Jean Charton, écuyer, conseiller secrétaire du Roy ; — Mme Anne-Marie Charton, fille de Pierre-Nicolas Grasscot, écuyer, docteur en médecine ; — le petit Alphonse Charton (deux portraits) ; — la petite Émilie Charton ; — Mme Cruzet, maîtresse d'un danseur, J.-B. Huss ; — Mme de la Rouillière ; — Baron de Riverie ; — Mlle de Riverie (deux portraits) ; — M. de Saint-Clément ; — Mme Bonne Durand de Chatillon, née en 1753, fille de Barthélemy-Joseph Bartheon de Vertrieu, chevalier, seigneur d'Amblagnieu, capitaine de chevau-légers ; — M. Favre ; — Mme Favre ; — M. Pierre-Nicolas Grassot, écuyer, docteur en médecine de l'Académie royale de Chirurgie de Paris ; — Mme Marie-Antoinette-Catherine Grassot, née Dareste ; — M. Grassot fils, négociant ; — M. Jean-Baptiste Huss, maître de danse de la Comédie de Lyon ; — les deux demoiselles Imbert (dans le même tableau) ; — Jacques-Catherin Le Clerc de la Verpillière, baptisé à Lyon le 1er novembre 1738, mort en émigration à Hambourg en 1794, major de la ville de Lyon, chevalier de Saint-Louis ; — Mlle de la Verpillière ; — M. Pourra, notaire ; — Mme Pourra ; — M. Perret

de Thorigny, conseiller au Parlement (deux portraits) ; — M. Rey de Collonges, conseiller, consul du roi de Suède ; — M. Joseph-Marie Rousset, né à Lyon le 22 avril 1715, mort en cette ville le 3 août 1788, échevin de Lyon en 1768 et 1769 ; — Mme Claudine Rousset, fille de Vincent Morin ; — M. Joseph Steinman, dernier échevin de Lyon ; — Mme Vincent.

Le *Portrait de Mme de Curis* est daté : Lyon, 1782 ; il est conservé au château de Sugny. Même formule de mise en page que dans le portrait de Bruxelles. Même pose, mêmes détails du costume traité dans la même manière évoquant celle de Roslin. Seule la coiffure diffère par plus de simplicité. Mme de Curis est assise dans un fauteuil, la tête et le corps tournés de trois quarts à droite ; elle tient dans la main droite une rose : portrait fort distingué et plein de grâce.

Les deux portraits de M. Perret de Thorigny appartiennent au général André-Joubert et ornent le château de Saint-Autin (Saône-et-Loire). De forme ovale, presque ronde, ils mesurent environ soixante-dix centimètres de haut. Dans le premier qui est daté : Lyon, 1781, M. de Thorigny est représenté de face, en conseiller, vêtu de rouge, avec un rabat. Dans l'autre, peint en 1782, il est déguisé en Espagnol : vu de trois quarts, il porte un chapeau noir à larges bords et une veste vert-jade avec doublure et passepoil jaunes. M. de Thorigny s'est-il fait portraiturer ainsi après un bal costumé ?

Dans la liste ci-dessus, nous relevons une douzaine de portraits de dames. Quel est donc celui de Bruxelles ? Mais au préalable il sera permis d'identifier le *Portrait de fillette* de Nancy, avec celui d'Émilie Charton, qui seule est qualifiée de « petite » Émilie Charton. Puis, pour des motifs de ressemblance et en nous basant sur nos renseignements encore incomplets, il est vrai, nous sommes tenté de voir dans le portrait de Bruxelles, celui de sa mère, Mme Charton, femme du trésorier de France.

Ce portrait représente une dame assise dans un fauteuil, tenant sur ses genoux un enfant. La coiffure, très haute, ornée de roses

et de plumes d'autruche, évoque celle de Marie-Antoinette dans le portrait de Stockholm. La dame est vêtue d'une robe décolletée, traitée dans la manière de Roslin dont Wertmüller copia une douzaine de portraits. La robe gris-lilas de la mère, avec le ruban rose noué au corsage, et la robe blanche de l'enfant, avec l'écharpe bleu tendre, s'harmonisent discrètement sur un fond brun-doré. On pourrait reprocher à l'œuvre quelques défauts : le cou très long de la dame n'a pas son relief exact; la tête paraît mal attachée au corps ; le dessin de l'avant-bras levé de l'enfant est incorrect. Mais le visage de la mère exprime la distinction et la douceur, une douceur empreinte de gravité. Les yeux sont très vivants, et il se dégage de l'ensemble beaucoup de charme, la grâce des portraits français du XVIIIe siècle.

Le tableau a été offert à S. M. le Roi des Belges par Mme Dechaux de Lyon, en souvenir de son fils unique et « en reconnaissance de l'héroïque conduite de la Belgique, en août 1914, à l'égard de la France, sa patrie bien-aimée ». Interrogée sur la provenance du portrait, Mme Dechaux nous a dit qu'elle l'avait toujours vu chez son père qui mourut lorsqu'elle n'avait que treize ans.

Wertmüller quitte la France en 1789. Nous ne le suivrons plus, ni en Espagne, ni aux États-Unis, ni en Suède. Selon M. Axel Gauffin, il aurait subi, à Madrid, l'influence de Goya. A Cadix il peint le *Portrait du Comte de Mandes* (collection du marquis de de Casatorres, à Madrid). En 1795, il fait à Philadelphie le *Portrait de George Washington*, du musée de Stockholm (n'est-ce pas celui de l'ancienne collection de Sturehof ?). Nous signalons un autre portrait du président, attribué à Wertmüller, vendu en Amérique, en mai 1917, à la Harned Sale (Henkels, Philadelphie) ; Washington y paraît un peu plus âgé. — Les portraits exécutés par Wertmüller, pendant son court séjour en Suède (1797 à 1799), d'un dessin plus précis, d'un modelé plus vigoureux, trahissent l'influence davidienne. L'artiste s'est définitivement rallié à l'esthétique nouvelle, au style néo-classique. L'ancien élève de Vien

n'avait-il pas dessiné à Rome d'après des marbres antiques ? — Durant son séjour aux États-Unis, Wertmüller semble avoir peu produit, à cause, croit-on, d'un affaiblissement de sa vue.

Adolf Ulrik Wertmüller doit beaucoup à la France. Peintre de talent, il posséda surtout de précieuses qualités d'assimilation. Ses œuvres lui assurent une place honorable dans l'histoire de l'art. Il est français par son éducation artistique, commencée chez Larchevêque à Stockholm, continuée chez Vien à Paris. Il est français pour avoir travaillé en France pendant la plus grande partie de sa carrière et s'y être fait tout de suite, au contact de Roslin, l'interprète du style français du XVIIIe siècle. Il est français par l'évolution de son art, qui se confond avec l'évolution même de l'art français ; ainsi, Wertmüller apparaît plus tard comme l'introducteur, en son pays natal, du style davidien.

Dans nos galeries, à Bruxelles, le portrait, peint par l'artiste suédois à Lyon en 1781, nous apporte encore de cet art exquis du XVIIIe siècle français, comme un parfum atténué. Un cartouche rappelle l'hommage au roi Albert d'une mère de France, à la mémoire de son fils tombé en Belgique en 1914. Voilà pour nous bien des raisons de l'aimer et de l'apprécier.

LA PART DE L'INFLUENCE ANGLAISE DANS L'ORIENTATION NÉO-CLASSIQUE DE LA PEINTURE FRANÇAISE ENTRE 1750 ET 1780

COMMUNICATION DE M. JEAN LOCQUIN
Docteur ès Lettres. Député.

C'est un lieu commun de dire qu'au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, en France comme partout, les peintres d'histoire éprouvent un irrésistible besoin non seulement de revenir aux grands sujets tirés de l'*Iliade*, de Plutarque ou de Tite-Live, mais encore de traiter ces sujets avec le souci de plus en plus marqué d'exprimer, par une laborieuse transposition des formes antiques, la haute idée qu'ils se font des âmes grecques et romaines.

Les mythologies galantes, le genre gracieux, qu'on appelait alors la « petite manière », ces compositions décoratives tout entières consacrées au triomphe de Vénus, aux ébats des nymphes et des amours, ces clartés blondes et roses, qui rayonnaient aux plafonds et aux dessus de portes, tout ce qui, en un mot, avait fait la gloire de l'école française depuis la mort de Le Brun, c'est-à-dire depuis 1690, commence à passer de mode vers 1750, ou, plus exactement, à partir de 1747.

Des influences multiples, que nous avons essayé de dégager

dans notre étude sur la *Peinture d'Histoire en France, de 1747 à 1785*[1], ou, si l'on veut, de l'école de Lemoyne à David, concourent à transformer le goût et à orienter l'école française vers des formules plus sévères.

C'est surtout à partir de 1760 que ce « retour à l'antique » s'affirme d'une façon tangible. Jusque-là, ce ne sont encore que des tâtonnements. L'esprit de Boucher, malgré tout, continuait à exercer ses séductions, même sur des tempéraments tout différents du sien. Il suffit, pour s'en rendre compte, de jeter les yeux sur le tableau peint par J.-B. Deshays, en 1759, et représentant le *Cadavre d'Hector exposé sur les rives du Scamandre.* J.-B. Deshays était un artiste admirablement doué. Diderot le proclame « le premier peintre de la Nation », et l'abbé de La Porte, « le soleil levant de l'École française ». Il n'a pas eu le temps de donner sa mesure, étant mort prématurément, âgé de trente-six ans à peine. Mais, les œuvres qu'il a laissées, nous le montrent, disciple fougueux des Bolonais, s'efforçant de traduire, en des compositions de grand style, telle ou telle scène d'Homère. Ainsi, a-t-il évoqué, avec beaucoup de réalisme, la tragique fin d'Hector, mais il n'a pu s'empêcher d'introduire dans son tableau un épisode qui en atténue « l'horreur » : la blonde Vénus, mollement couchée sur un nuage rose, escortée de colombes et d'Amours, galante et minaudière jusque dans l'accomplissement de sa funèbre mission, répand doucement des fleurs sur le cadavre du héros !

Au Salon de 1761, se produit l'éclosion d'un genre « néo-classique », « néo-grec », qui semble rompre délibérément avec la tradition immédiate de Boucher, pour s'inspirer davantage de Poussin : Vien expose une *Jeune Corinthienne ornant un vase de bronze avec une guirlande de fleurs.* Toute trace de « rocaille » a disparu. Plus de draperies ronflantes. Plus de figures en raccourci. Plus de composition pyramidale. Un simple pan de mur coupé de deux pilastres forme le fond. Le mobilier, inspiré de Piranesi, n'a plus

1. Paris, Laurens, 1912, in-4°.

rien de « Louis XV ». Ce fut comme la révélation soudaine d'une vérité longtemps cherchée; on crut assister à la résurrection miraculeuse et charmante d'un coin de la Grèce antique, lorsque parut ce type de jeune fille, cette « innocente » aux bras fins, au corps svelte, à la taille élancée, vêtue de linon ou de draperies légères s'appliquant comme des linges mouillés sur le nu et « tombant froidement », sans former de plis. On ne se lassait pas d'admirer la « sagesse », la « savante simplicité », la « pureté ingénue » des attitudes, des gestes et des expressions, la sobriété de la composition, la délicatesse de ce mobilier épuré de toute rocaille, heureux symptômes où l'on voyait, selon l'abbé de La Porte, « comme un dépôt du goût de l'antique ».

Le Salon suivant, en 1763, consacra le triomphe de la nouvelle manière de Vien. Sa *Vertueuse Athénienne*, de conception plus simple encore que la *Jeune Corinthienne*, ainsi que sa *Marchande d'Amours*, directement inspirée d'une peinture antique découverte à Gragnano en 1759, soulève l'enthousiasme des contemporains. Ce que les critiques de l'époque, Diderot en tête, aiment à souligner dans ces compositions néo-grecques, c'est précisément la disposition des personnages sur un même plan, à la façon des bas-reliefs antiques, c'est « la pureté de dessin » de ces figures « presque droites et sans mouvement », d'où émane, écrivait Mathon de La Cour, « je ne sais quelle simplicité majestueuse, qui en impose malgré qu'on en ait ».

Et pourtant, on était encore loin de l'idéal antique, du style « noble » et « sublime », qu'un siècle auparavant avait si parfaitement réalisé Poussin et vers lequel tendaient à nouveau tous les efforts des peintres d'histoire. Les œuvres de Vien, exposées au Salon de 1763, marquent une étape intéressante dans le retour au goût antique, que doit consacrer, vingt-deux ans plus tard, le *Serment des Horaces* de David. Mais elles ne constituent qu'une première étape dans cette direction. Vien manque de souffle et d'imagination pour s'élever plus haut, et les années qui vont suivre n'attestent de sa part aucun progrès dans la voie où il s'était si

nettement engagé. Au lieu de s'attaquer aux grands sujets, il tombe dans l'allégorie précieuse. En 1767, il peint, pour Catherine II, *Vénus montrant à Mars ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque* et, en 1773, pour Mme du Barry, quatre tableaux, dont l'un est actuellement au château de Vincennes et dont le thème érotique fait encore tous les frais.

La défaillance de Vien n'empêchera cependant pas le mouvement « néo-classique » de se développer. Mais, pour surprenante que la chose paraisse, c'est entre les mains de l'école anglaise que va maintenant, si l'on peut dire, passer le flambeau. C'est elle qui accomplira la seconde étape, avant le triomphe de David. Nous allons essayer de l'établir.

Si c'est à Paris, sous la direction attentive du savant antiquaire Caylus, que Vien a exécuté ses compositions « à la Grecque », c'est à Rome, sous l'inspiration immédiate du célèbre archéologue Winckelmann, puis à Londres que, entre 1763 et 1775, un groupe de jeunes peintres anglais, sans doute formés à l'école de Raphaël Mengs et d'Angelica Kauffmann, et en tête desquels se trouvent Gavin Hamilton (1730-1797) et Benjamin West (1738-1820), réalisera une série d'œuvres qui, par la relative maturité de leur style, marqueront un progrès décisif dans l'élaboration du genre historique auquel on aspirait. A cet égard, cette école anglaise est en avance de douze ou quinze ans sur la nôtre. Il suffit de comparer les productions de l'une et de l'autre, dans le même laps de temps, pour s'en convaincre.

Pour ne pas surcharger notre étude, nous la limiterons aux principales œuvres exécutées par Gavin Hamilton et par Benjamin West, entre 1763 et 1775.

Dans cet espace de douze ans, Gavin Hamilton, qui passe presque toute son existence à Rome, y peint successivement :

En 1763-1764, *Achille traînant le corps d'Hector autour des murs de Troie* ; *Achille pleurant la mort de Patrocle* ; *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector* ; le *Serment de Brutus* ; en 1767-1768, un *Enlèvement de Briséis* ; *Agrippine pleurant sur le tombeau de Germanicus* ;

en 1774, *Priam suppliant Achille de lui rendre le cadavre d'Hector.*

West, qui est allé étudier à Rome pendant trois ans, de 1760 à 1763, avant de s'installer à Londres où il prend le titre de Peintre d'Histoire de Sa Majesté, exécute : en 1766, *Pylade et Oreste* ; en 1767, *Agrippine débarquant à Brindes avec les cendres de Germanicus* ; en 1769, *Régulus retournant à Carthage* ; en 1770, le *Serment d'Annibal enfant* ; *Hector prenant congé d'Andromaque* ; en 1772, la *Mort d'Épaminondas* ; en 1774, *Érasistrate découvrant l'amour d'Antiochus pour Stratonice.*

Le choix des sujets, à lui seul, prouve déjà que Hamilton et West sont des précurseurs et des initiateurs. En effet, vingt ans avant David, Hamilton traite *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector* ; treize ans avant Vien, l'*Enlèvement de Briséis* ; quatre ans avant Beaufort, le *Serment de Brutus.*

Et West, onze ans avant Renou, représente *Agrippine débarquant à Brindes avec les cendres de Germanicus*, et, six ans avant Lépicié, *Régulus retournant à Carthage.*

Mais, c'est par la conception générale des œuvres, par la disposition des figures « en bas-relief », par l'ordonnance calme et claire des groupes et des cortèges, par le rythme grave des mouvements et des draperies, l'effort de reproduction exacte des monuments, du mobilier, du « costume » des Grecs et des Romains, par l'évocation des formes de la statuaire antique, par ce laconisme énergique des expressions, dont Poussin avait trouvé le secret, que l'école anglaise affirme, à ce moment, sa supériorité.

A ce point de vue, l'école de Vien n'a rien à opposer, par exemple, à un tableau comme celui de Hamilton représentant *Andromaque pleurant sur le cadavre d'Hector.* Affaissée sur le bord du lit où repose Hector, Andromaque, un bras passé sous le cadavre comme pour le rapprocher d'elle, applique sa joue sur la poitrine du héros. L'émotion est contenue, et les assistants, muets de douleur, sont comme figés sur place. Aucune surcharge, aucun excès, aucun hors d'œuvre dans cet intérieur asiatique.

Dans *Achille pleurant la mort de Patrocle*, Hamilton n'est pas

moins préoccupé d'atteindre le grand style. Il est, à vrai dire, plus près de Le Brun que de Poussin. La scène, encore quelque peu théâtrale, ne manque pourtant pas d'émotion. Tout l'intérêt se concentre sur le héros principal, sur Achille qui, assis, le corps et la tête renversés en arrière, et tenant sur ses genoux le cadavre de Patrocle, écarte d'une main les assistants consternés. Un palmier suffit à donner la couleur locale. Ce tableau, peint à Rome en 1764, fut aussitôt signalé comme une nouveauté merveilleuse aux amateurs français par le correspondant de la *Gazette littéraire de l'Europe* (1764, I, 185) qui écrit :

> Cet artiste (Hamilton) a puisé jusqu'à présent tous ses sujets dans Homère. Nos peintres ne sentent peut-être pas assez tous les avantages qu'ils pourront retirer de la lecture de ce poète. C'est au feu de son génie que presque tous les arts allumèrent autrefois leur flambeau....

Puis, après avoir évoqué Phidias, il ajoute :

> L'artiste a très exactement observé le costume.

L'influence de Le Brun et des Bolonais est également sensible dans l'*Enlèvement de Briséis*, peint à Rome vers la même époque et exposé en 1769 à la Royal Academy de Londres. Pourtant, si Achille assis, le bras levé au-dessus de sa tête, exhale sa colère d'une façon assez déclamatoire, le mouvement de la jeune fille qui se retourne, tandis qu'on l'emmène, est d'une spontanéité charmante.

Avec *Priam suppliant Achille de lui rendre le cadavre d'Hector,* Hamilton réalise un nouvel effort, en partie efficace, pour retrouver la concision vigoureuse de Poussin. La scène a lieu la nuit, sous la tente d'Achille, éclairée d'une lampe. La nudité des parois n'est rompue que par deux boucliers. Le vieux Priam, à genoux, saisit la main du héros assis devant lui et y appose ses lèvres tremblantes. Le mouvement est pathétique. Mais l'émotion qui étreint les personnages, a quelque chose d'austère, de grave, de contenu. Elle s'exprime avec une dignité qui n'est pas sans grandeur.

Le « retour à l'Antique » est encore plus sensible dans l'œuvre de West. Lorsqu'il peint *Pylade et Oreste*, en 1766, il a soin de représenter les héros presque nus, dans la pose et sous les formes académiques de l'Antinoüs, et Iphigénie, avec ses suivantes, en prêtresse de Diane, la taille élancée, les bras nus, les cheveux flottants, le front ceint d'une couronne de laurier, les pieds chaussés de sandales, l'air ingénu et gracieux, donne déjà de la Grèce antique une image infiniment plus juste que ne feront jamais les meilleures toiles de Vien.

Son *Agrippine débarquant à Brindes avec les cendres de Germanicus* produit une grande impression. Couverte de longs voiles blancs de deuil, accompagnée de ses jeunes enfants et de ses suivantes, elle s'avance lentement derrière les licteurs, et la mélancolie de ce cortège funèbre, la gravité des personnages, la noblesse de l'ordonnance, le rythme sévère de la composition disposée en bas-relief, tout indique la volonté d'un artiste qui pense et qui domine son sujet.

L'autorité de West grandissait à Londres. En 1768, il participe avec Reynolds à la fondation de la Royal Academy. L'année suivante, il y expose son *Régulus retournant à Carthage*, et ce tableau consacre sa réputation. L'effet dramatique y est encore plus puissamment rendu que dans l'*Agrippine*. L'artiste s'est efforcé d'évoquer la scène dans sa farouche simplicité, de traduire sans emphase la grandeur émouvante du sacrifice que, seule, une âme de Romain pouvait accepter sans faiblir, et il a su pénétrer la composition du caractère cornélien qui convenait. L'attitude de Régulus qui s'avance, calme, grave, les yeux profonds et comme reflétant sa conscience, au milieu des sénateurs qui le supplient de ne point partir, le mouvement de cette foule qui se presse et dont les mains, si expressives, se tendent vers lui, l'atmosphère de tristesse qui se répand sur toute la scène, la sévérité même de ce portique dorique qui constitue le décor, sont d'une heureuse conception.

La même tension de pensée, la même force de caractère, la même concentration d'émotion se retrouvent dans *Érasistrate*

découvrant l'amour d'Antiochus pour Stratonice. Le jeune prince syrien étendu sur le lit, le torse nu, rappelle encore l'*Antinoüs.* Et, si le costume n'a rien de spécifiquement oriental, si le décor, cette colonnade dorique, ce brûle-parfums, ce vase à godrons évoquent plutôt la Grèce classique, ils n'en attestent pas moins un sérieux effort de vérité, et la composition s'équilibre avec le calme et la noblesse qu'on se plaisait à reconnaître aux bas-reliefs antiques. En rapprochant ce tableau de celui que David exécutait, la même année, sur le même sujet, on appréciera à quel degré de maîtrise était déjà parvenu le peintre anglais à l'heure où le futur auteur du *Serment des Horaces* ne faisait que débuter.

Comment et dans quelle mesure Gavin Hamilton et Benjamin West ont-ils exercé une influence sur l'école française ?

Les tableaux de West ne sont pas sortis d'Angleterre, et l'on sait qu'à l'époque où nous nous plaçons, les artistes français qui passent le détroit pour aller, comme Louis-Michel van Loo, « tenter fortune dans les contrées adjacentes », sont assez rares. En dehors de celui-ci, on ne trouve guère à Londres que Clerisseau et Jean Pillement.

Plus accessibles sont les œuvres de Gavin Hamilton, qui a son atelier à Rome même où se rendent chaque année, après le stage réglementaire à l'École royale des Élèves Protégés, les lauréats du Grand Prix. Entre 1760 et 1775, les jeunes peintres français qui vont terminer leurs études à l'Académie de Rome s'appellent Hubert Robert, J.-B. Restout, Sané, Durameau, Hugues Taraval, Callet, Jacques Gamelin, Simon Julien, La Vallée-Poussin, J.-J. de Lagrenée, Alizard, Saint-Quentin, Ménageot, Berthelemy, Bardin, Suvée, Vincent, Louis David. La réputation de Gavin Hamilton était si grande qu'il est assez naturel de supposer que tous ces jeunes gens connaissaient le chemin de l'atelier du maître, et se faisaient un devoir d'aller admirer des productions que l'on considérait alors comme des chefs-d'œuvre.

Au surplus, si l'on pouvait douter que les élèves et les contemporains de Vien aient été à même de contempler les tableaux

originaux de G. Hamilton et de B. West, il est certain qu'ils les ont connus par les estampes. En effet, aussitôt terminées, les œuvres de ces peintres étaient gravées, à Rome ou à Londres, par Cunego, par Boydell, par Green, par Earlom et nous savons quel succès rencontraient ces planches magnifiques auprès des amateurs parisiens. On en retrouve des exemplaires dans la plupart des Cabinets de l'époque, chez Basan, chez Paignon-Dijonval, chez Léopold-Charles de Choiseul, chez Mariette, chez Joullain, chez J.-G. Wille, chez Josse, chez Tronchin.

La tentation était grande pour nos peintres d'histoire d'emprunter quelque chose à ces œuvres qui traduisaient si bien leurs propres aspirations. Et, de fait, non seulement ils reprennent à leur tour les mêmes sujets, mais souvent ils se laissent aller jusqu'au plagiat. C'est ainsi que David reproduit presque trait pour trait, dans son morceau de réception, la tête, le buste et les pieds de l'*Hector* de Gavin Hamilton.

Ces imitations paraissaient d'ailleurs toutes naturelles. Les critiques, comme l'abbé Grosier, auxquels ces emprunts n'échappent pas, constatent, par exemple, que Renou et Lépicié sont restés inférieurs à West, leur modèle, estiment que Vien ferait bien d'étudier davantage les œuvres de ce dernier, pour se corriger de son excessive froideur, et reprochent à Callet d'avoir fait une médiocre adaptation de Gavin Hamilton.

Toutes ces considérations nous permettent, semble-t-il, d'affirmer qu'entre Vien et David, entre la *Vertueuse Athénienne* et le *Serment des Horaces*, l'école anglaise occupe une place importante et qu'elle a contribué, dans une forte mesure, à orienter la nôtre vers l'antique.

TABLEAUX FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE AU DANEMARK

COMMUNICATION DE M. KARL MADSEN
Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague.

Dans notre pays, la supériorité de l'art français du XVIIIe siècle a été reconnue et admirée comme partout ailleurs. Quand l'Académie royale des Beaux-Arts fut fondée, en 1754, on a immédiatement invité des artistes français à venir à Copenhague pour devenir professeurs à l'Académie. L'art de la sculpture fut enseigné par l'éminent artiste Jacques Saly, l'architecture, par Nicolas-Henri Jardin. La statue équestre du roi Frédéric V, par Saly, devant notre Palais royal sur la place d'Amalienborg est encore aujourd'hui le plus beau monument de Copenhague. L'église de Frédéric, communément nommée « l'église de marbre », fut commencée d'après les plans de Jardin qui, du reste, a laissé au Danemark d'autres témoignages de son goût et de son talent. Nous avons donc chez nous plusieurs monuments de l'art français du XVIIIe siècle.

Par contre, il est assez surprenant qu'au Danemark on trouve très rarement des tableaux français de ce siècle si gracieux. Est-ce que les peintres français de ce temps-là furent moins admirés chez nous que les sculpteurs et les architectes ? Non, certainement non. Même si nous n'avons jamais eu au Danemark autant de trésors qu'il y en a encore en Suède, notre pauvreté actuelle est seulement due au destin cruel, qui a fait détruire nos châteaux

par des incendies. Pour la somptueuse décoration du grand château de Christiansborg, on s'était adressé à des peintres français. Citons quelques noms. Il y avait des tableaux de François Boucher, dont quatre, représentant la *Poésie épique, lyrique, satyrique et pastorale,* nous sont encore connus par les gravures de Duflos. Parrocel avait peint des batailles et un grand *Portrait équestre du roi Christian VI.* Dans la salle à manger, il y avait un tableau de Lancret, représentant le *Printemps.* Le cabinet dit l'Ermitage avait été décoré par Oudry avec des tableaux représentant des animaux et des scènes de chasse. Ailleurs, on voyait des tapisseries d'après les cartons d'Oudry ; ce peintre avait même été invité à venir à Copenhague pour y demeurer, mais il avait refusé. Au-dessus des portes et des cheminées, on voyait à Christiansborg des scènes de chasse par Jean-Baptiste Martin, des paysages de Pierre Lenfant, de Domenchin de Chavanne et de Bolckman, des tableaux d'architecture de Jacques de la Joue, des fleurs de Huillot et de Jean-Marie Ladey. Il y avait encore des tableaux d'Étienne Jeaurat, — en assez grand nombre, — de de Troy, de L.-M. van Loo, de Charles Natoire, de Jean Restout, de Vien, de Charles Lamy, d'Antoine Boizot, de Favannes, de Dandré Bardon, de Joseph Christophe, de Vermansal, de Dupont le Romain, de Chantreau, de Jean-Baptiste Pierre, de Louis Galloche, de Massé, de Nicolas Delobel, de Le Clerc, de Cazes et de plusieurs artistes maintenant presque oubliés comme Castellain, Potereau et La Peigne.

Tous ces tableaux ont été détruits dans l'incendie du château en 1794, sauf un *Portrait de Louis XV*, par L.-M. van Loo, qui avait été transporté au château de Frederiksborg. En 1859, c'était le château de Frederiksborg qui brûlait avec la plus grande partie de sa galerie de portraits historiques. Cette fois encore, le *Portrait de Louis XV* fut sauvé des flammes ; il est à présent placé au Musée royal des Beaux-Arts.

Jetons maintenant un coup d'œil sur le peu qui, après tant de désastres, nous est resté des tableaux français du XVIII[e] siècle.

Dans l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc on trouve une méchante gravure sur bois, représentant Tocqué d'après son très beau portrait, peint par Nattier. L'original se trouve à l'Académie royale des Beaux-Arts à Copenhague, ainsi que le *Portrait de Nattier*, peint par Tocqué. Tous les deux étaient membres de l'Académie de Copenhague, et ils ont peint des portraits encore existants de personnages danois ; Tocqué, qui, à plusieurs reprises, a fait des séjours à Copenhague, paraît avoir tout spécialement satisfait le goût danois, mais c'est qu'il était, comme dit Charles Blanc, « le plus naturel des portraitistes du XVIIIe siècle, sans manquer pour cela de charme et d'esprit ».

Mon savant collègue, Mario Krohn, qui, avant sa mort prématurée, a préparé une publication sur les relations des artistes français avec le Danemark au XVIIIe siècle, a démontré que les deux grands portraits de Frédéric V et de la Reine, qui se trouvent dans un des palais d'Amalienborg, sont dus au pinceau de Tocqué. Ce palais, où le roi donne ses réceptions officielles, a été bâti par le comte de Moltke, mais, après l'incendie de Christiansborg, il fut mis à la disposition du roi. Dans la même salle, se trouvent sept charmants dessus-de-porte par Boucher, avec une multitude de petits Cupidons figurant les génies des beaux-arts, de la musique, de la poésie et de la géographie. D'autres salles du même palais ont gardé des dessus-de-porte peints par les artistes français qui avaient décoré le château de Christiansborg. Dans les salles donnant sur le petit parterre, avec son très beau pavillon construit par Nicolas Jardin, le comte avait fait installer sa galerie de tableaux, renfermant deux gentils portraits d'enfants par Greuze.

Certes, l'admiration pour l'art et l'esprit français n'a jamais été plus forte, ni plus étendue chez nous qu'à présent, mais il nous est doux de constater qu'elle a déjà existé dans les siècles passés.

LES PORTRAITS DE CARLE VERNET ENFANT PAR N.-B. LÉPICIÉ [1]

COMMUNICATION DE Mlle FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE

Nicolas-Bernard Lépicié est un des rares peintres du XVIIIe siècle français, qui attende encore son historien. On dirait presque qu'il joue de malheur, quand on pense que deux critiques avaient commencé l'étude de son œuvre, et qu'ils sont morts avant de l'avoir pu terminer. Et, si je me suis permis d'attirer l'attention du Congrès sur quelques portraits de cet artiste, c'est, surtout, dans l'espoir que quelques-uns des membres voudront bien, en me signalant d'autres tableaux ignorés du peintre, m'aider dans l'étude générale de son œuvre, que j'entreprends.

On peut résumer, en quelques lignes, le peu que l'on sait sur Lépicié [2].

1. Une grande partie de cette communication est tirée de mon article : « Trois portraits inédits des enfants de Joseph Vernet par N.-B. Lépicié », paru dans la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, décembre 1921, et reproduit ici avec la permission de la *Revue*.

2. A. Genervay a publié une courte notice sur ce peintre dans *L'Art*, 1876, tome IV, pp. 211-212, et Ch. Blanc lui a consacré quelques pages dans son *Histoire de la Peinture*, École française, tome II. Depuis que j'ai eu l'honneur de faire cette communication, la Société de l'Histoire de l'Art français a publié dans son Bulletin (1922, fasc. I), un essai de catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste, que j'ai écrit en collaboration avec M. Ph. Gaston Dreyfus, et j'ai commencé dans la *Revue de l'Art Ancien et Moderne* (à partir de janv. 1923) une série d'études critiques consacrées également à ce peintre.

Fils du graveur et secrétaire-historiographe de l'Académie royale de Peinture Bernard Lépicié, Nicolas naquit en 1735. Après avoir étudié chez Carle van Loo, il fut agréé à l'Académie à l'âge de trente ans et reçu, en 1769, sur un *Achille instruit dans la Musique par Chiron*, tableau qui se trouve actuellement au musée de Troyes. Un an plus tard, il devint adjoint à professeur et en 1777, professeur. Et, dans les quinze années comprises entre celle de sa réception et celle de sa mort survenue prématurément en 1784, il produisit une œuvre assez considérable, sans avoir acquis, semble-t-il, une réputation en rapport avec ses mérites.

Après la mort de Lépicié, est venu l'oubli complet, interrompu seulement, vers 1860-1870, par une courte période de popularité, à laquelle ont contribué, pour une grande partie, les Goncourt, Th. Gautier et le collectionneur Boittelle.

Son œuvre, telle qu'on pourrait la reconstituer d'après les commandes royales, ses envois aux Salons, le catalogue de la vente après décès du peintre, et un certain nombre de toiles dispersées dans les musées de province et les collections particulières, se compose : premièrement, d'une série de tableaux religieux et de peintures d'histoire, médiocres et froides, et méritant, pour la plupart, les vives critiques exprimées par Diderot, lors du Salon de 1767, depuis la *Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre* (1765), son morceau de réception, et les sujets empruntés à l'histoire romaine, jusqu'aux nombreux tableaux d'église, faits surtout pour la province ; deuxièmement, d'une série assez considérable de jolis sujets de genre ; et, enfin, d'un nombre restreint, autant que je sache, de charmants portraits.

Les tableaux de genre, auxquels le nom du peintre est associé de préférence, nous le montrent à mi-chemin, pour ainsi dire, entre l'influence de Chardin et celle de Greuze. Heureusement, Lépicié semble avoir échappé à la sensiblerie moralisante de ce dernier, pour le plus grand bien de ses œuvres, et malgré la colère de Diderot qui s'est montré injuste, — comme c'était son habitude du reste, — envers le peintre. En tout cas, on ne voit guère de traces

de cette sensiblerie dans ses compositions à plusieurs figures, telles que les *Accords* (1775) du musée de Cherbourg, le *Ménage de bonnes gens* ou l'*Atelier du Menuisier* (1775), une de ses œuvres les plus connues, dont les deux versions appartiennent à des collectionneurs parisiens. Ce sont des scènes d'une intimité assez agréable, un peu plates peut-être, mais sans exagération de sentimentalité. Il est certain aussi que l'influence de Greuze n'était pas pour grand'chose dans l'*Intérieur d'une Douane* (Salon de 1775) et dans le *Marché d'une ville* (Salon de 1779), qui firent partie tous les deux, au XVIIIe siècle, des cabinets de l'abbé Terray et du marquis de Ménars, et qui passèrent à la vente Daupias en 1892, date où les deux pendants semblent avoir été séparés, le *Marché* passant depuis dans la collection du marquis de la Ferronnays et la *Douane* dans celle du baron Henri de Rothschild.

En plus de ces compositions, Lépicié peignit toute une série de tableaux de genre à une seule figure, qu'on peut juger d'après Le *Lever de Fanchon* (1773), récemment légué au musée de Saint-Omer, l'*Enfant pleurant* du musée de Lyon, et le fort curieux *Vieillard lisant* du musée du Havre, qui est peut-être une grande réplique du tableau du même sujet, exposé au Salon de 1781.

Mais c'est surtout dans ses portraits que Lépicié se révéla comme un artiste charmant et un bon coloriste. Malheureusement, la liste en est bien courte. Le grand portrait de la famille Leroy (1766), qui passa avant la guerre en Russie, fut un essai que Lépicié, découragé peut-être par des critiques violentes de Diderot, ne semble avoir renouvelé qu'une fois dans le portrait de son ami Marc-Antoine Quatremère et sa famille (1781). On ignore où se trouve actuellement le premier des trois portraits d'enfants, qu'il exposa aux Salons de 1775 et de 1779, représentant, l'un le *Duc de Valois au berceau*, et les autres, les *Enfants du comte de Brancas, sous les traits de l'Amour et de Flore*, qui sont, je crois, ses seuls essais dans le portrait allégorique. En dehors des deux admirables portraits du peintre par lui-même, de la collection du baron Henri de Rothschild et du musée d'Abbeville, du comte de

Guérin, qui fut exposé au Palais du Trocadéro en 1878, et du beau portrait de Carle Vernet, du musée du Louvre, ce qu'on sait de l'œuvre de Lépicié comme portraitiste se réduit à peu de choses. C'est pourquoi les trois portraits des enfants de Joseph Vernet, que conservent aujourd'hui les descendants du peintre des *Ports de France*, nous sont particulièrement précieux. d'autant plus que, parmi les portraits peints par Lépicié, ce sont encore les portraits d'enfants qui sont les plus séduisants.

De ces trois portraits qui datent de 1769-1771, années où les familles Vernet et Lépicié, logées toutes les deux au Vieux-Louvre, étaient très liées, le plus beau est incontestablement celui du jeune Carle, qui allait devenir l'élève le plus brillant entre les élèves obscurs du peintre. Nous savons, d'après le journal de Joseph Vernet, que ce fut le 1er juillet 1769 que son fils, âgé alors de onze ans, commença à dessiner chez M. Lépicié et, le 14 novembre 1771, qu'il commença à y étudier la peinture. Ce fut probablement vers cette première date que fut fait notre tableau qui appartient aujourd'hui à M. Philippe Delaroche-Vernet.

Lépicié affectionna beaucoup les portraits de personnages peignant ou dessinant, comme on le voit dans deux de ses propres portraits, dans celui de Carle au Louvre, et dans toute la série de *Petits dessinateurs*, depuis celui du Salon de 1773 jusqu'à ceux des anciennes collections Rochebousseau et Fould, aussi bien que dans le *Petit dessinateur du noyau de cerise*, appartenant actuellement à M. David Weill et qui est proboblement le premier en date de tous les portraits de Carle. On est tenté de voir, dans cette série de portraits des élèves du peintre célibataire qui peignit encore, en 1783, un *Déjeuner de ses élèves*, qu'il exposa au Salon de la même année et dont une réplique plus grande figura dans sa vente après décès. En admettant cette hypothèse, bien probable du reste, on retrouverait, parmi ces *Petits dessinateurs*, d'autres portraits du jeune Carle qui semble avoir été l'élève chéri du peintre, bien qu'il y ait peu de chances qu'on y trouve un portrait plus beau que celui qui nous intéresse. Tandis

que l'influence de Chardin est plus ou moins apparente dans tous les trois portraits des enfants de Joseph Vernet, c'est ici qu'on la ressent le plus fortement ; et, nulle part ailleurs, Lépicié n'a surpassé la vie, l'expression, le coloris ravissant, avec ses gris et ses verts, de ce portrait qui, souhaitons-le, ira, un jour, avec ceux de sa sœur, la petite Émilie, et de son frère Livio, retrouver au musée du Louvre la *Madame Chalgrin* de David et le *Carle Vernet dessinant*.

Ce dernier portrait, qui date de 1772, et dont le pendant, l'*Élève studieux* (coll. J. Strauss), représente également le même jeune homme, nous montre Carle à l'âge de quatorze ans. On y voit un petit jeune homme, déjà très appliqué, sans l'insouciance qui est pour beaucoup dans le charme du portrait précédent. Au point de vue du coloris, il se rapproche plutôt du portrait de sa petite sœur, fait trois années auparavant. C'est, néanmoins, une belle œuvre, d'un coloris et d'un modelé admirables, et qui, comme les trois autres portraits des enfants de Joseph Vernet, fait le plus grand honneur au portraitiste charmant que fut Lépicié, en même temps qu'il contribue à remettre à sa vraie place ce peintre mal connu et par trop négligé jusqu'ici.

LES SYMPATHIES ARTISTIQUES DE P.-P. PRUD'HON EN 1801

PRUD'HON ET LE CORRÈGE

COMMUNICATION DE M. LE D[r] VICTOR NODET

Prud'hon apporta, un jour, sa collaboration à la thèse inaugurale d'un jeune étudiant en médecine ; l'aventure est curieuse ; elle est beaucoup plus encore, car elle nous permet de pénétrer plus avant l'esthétique du grand peintre, en nous conservant, dans un document fort net, une longue liste des chefs-d'œuvre dont il admirait la puissance expressive.

Cette thèse a pour titre : *Essai sur l'expression de la face dans l'état de santé et de maladie*, Paris, an X (24 octobre 1801), et l'auteur en est un Bressan, un peu artiste lui-même, François Cabuchet dont le fils, Émilien, devait réaliser, cinquante ans plus tard, ces chefs-d'œuvre de l'art religieux du XIX[e] siècle, le *Curé d'Ars* et *Saint Vincent de Paul*.

Le 18 prairial an IX (7 juin 1801), François Cabuchet achevait à Paris une scolarité studieuse, où il s'était fait remarquer par Pinel, le célèbre aliéniste, et par X. Bichat, son compatriote, le fondateur de l'anatomie générale, qui se l'était attaché comme répétiteur. Sous l'inspiration du jeune maître, déjà malade, il entreprit sa thèse dont il est possible de suivre l'élaboration dans les notes manuscrites qui sont conservées. Le chapitre qui nous intéresse :

Expression de la face dans les passions, fut préparé par des lectures : le *Traité de peinture* de Dandré-Bardon, les *Passions* de Watelet, l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* de Winckelmann, les *Réflexions sur la poésie et la peinture* de l'abbé Dubos, et surtout, l'auteur le confirme honnêtement en note, la fameuse conférence de Lebrun, peintre, sur l'expression générale et particulière des passions, qui n'avait encore rien perdu de son autorité classique.

Le chapitre était terminé et mis au net, quand le jeune étudiant s'avisa d'illustrer ses descriptions d'exemples typiques, relevés dans les meilleurs tableaux ; mais, se défiant de lui-même, il s'en remit au jugement d'un peintre qu'il connaissait : c'était Prud'hon. Une note le déclare expressément : « Le cit. Prudhon a bien voulu m'indiquer les chefs-d'œuvre de la peinture, où les passions se trouvent le mieux exprimées. »

Comment Cabuchet était-il entré en relations avec le peintre qui commençait à sortir de l'inconnu ? Ce fut, sans doute, par l'intermédiaire d'un oncle, Adrien Gauthier La Chapelle, ancien auditeur à la Chambre des comptes de Bourgogne, dont Prud'hon avait fait, en 1788, à Dijon, un grand beau portrait, de facture encore mince, qu'on put juger à l'exposition de mai 1874 (nº 14), à côté du portrait contemporain du curé Besson. Gauthier La Chapelle avait retrouvé avec plaisir son peintre à Paris, car, cette même année, en 1801, il lui commandait de nouveau son portrait (nº 15 de la même exposition).

Cabuchet, d'ailleurs, n'était pas inconnu à l'atelier du Louvre, car le peintre avait fait de lui, en brumaire an IX (octobre 1800), un délicieux petit portrait (nº 7), à la *Premier Consul*, profond et charmant.

Donc, en vendémiaire an X, c'est-à-dire vers les premiers jours d'octobre 1801, le jeune étudiant aligna, sur un chiffon de papier, la liste des passions dont il venait de décrire l'expression ; il prit un crayon et s'en fut au Louvre. Occasion précieuse pour l'historien de Prud'hon ! Que pouvait-on désirer de mieux pour approfondir le sentiment esthétique du maître qui ne cessait de répéter

que l'admirable devait résider, avant tout, « dans la force des caractères et de l'expression » ?

Voici la transcription du document rapporté de l'atelier du Louvre par le futur docteur et utilisé dans sa thèse :

Attention, Étonnement : Famille de Darius, de Lebrun, une femme dans le coin du tableau. Dans la Mort de Saphire, du Poussin, une femme qui tombe morte d'étonnement (et pour la compassion). *Admiration, Ravissement* : La Ste Cécile de Raphaël, celle de Mignard ; les anges de la Ste Agnès du Dominiquin. *Compassion* : des femmes qui expriment la compassion : la Peste des Philistins, du Poussin. *Courage, hardiesse* : Bataille d'Alexandre. *Le mépris, la dérision* : Le Christ à la colonne, du Titien, le soldat qui présente le roseau. *L'amour* : Renaud et Armide, du Dominiquin. *La Pudeur* : Sainte famille, de Raphaël, Suzanne, de Santerre. *L'Espérance* : le St Jérôme, du Dominiquin (une jeune fille). *La timidité, la honte, (le désir)* : les filles de Darius, dans le tableau de Lebrun. *La crainte, le saisissement* : la Mort d'Ananie, de Raphaël. *La joie* : Résurrection d'une jeune fille dans le Japon par saint François-Xavier, du Poussin. *La tristesse, les pleurs* : Mort de Méléagre, de Lebrun ; la Femme adultère, du Poussin, pour l'abattement et la confusion. *Douleur corporelle* : St Érasme, du Poussin, la Ste Agnès, du Dominiquin. *La Peur, l'Epouvante, l'Effroi* : La bataille d'Alexandre contre Darius (la figure du Satrape) ; un St Pierre Dominicain, du Titien. *L'Envie, la Jalousie, la Haine* : dans la Femme adultère (un des accusateurs) ; dans la Rebecca, du Poussin, une jeune fille exprime la jalousie. *L'Emportement, la Colère, la Fureur (le Désespoir)* : Dans la Femme adultère, un homme, qui est derrière le Christ, exprime l'emportement, la colère. La Bataille d'Alexandre.

N'éprouvons-nous pas une certaine déception devant cette liste qui ne paraît ni très neuve, ni très originale ? Et, pourtant, c'était alors l'époque unique où le Louvre avait pu ouvrir ses portes sur la plus merveilleuse réunion de chefs-d'œuvre, qui jamais se réalisa, et qui ne devait jamais se renouveler. Les dépouilles opimes des victoires du Premier Consul avaient permis de compléter la Grande Galerie, ouverte le 18 germinal an VII (7 avril 1799), par l'exposition des chefs-d'œuvre de l'Italie, au 25 messidor an IX (14 juillet 1801). Sauf la *Mort d'Ananie,* le carton bien connu de Raphaël, Prud'hon avait eu soin de n'indiquer à son jeune ami

que des œuvres que les juges et les lecteurs de sa thèse pouvaient voir eux-mêmes au Musée central des Arts, bientôt le Musée Napoléon [1]. Ce fait élargit singulièrement la signification de notre document, qui reflète aussi bien les impressions du maître devant l'accumulation des œuvres de génie captives à Paris.

Sans vouloir y attacher trop d'importance, constatons que Poussin est cité huit fois avec six tableaux (nos 81, 68, 73, 80, 67 et 75 du catalogue contemporain), Lebrun six fois avec trois tableaux (nos 18, 952 et 20), le Dominiquin quatre fois avec trois tableaux (nos 1098, 767, 763), Raphaël trois fois (nos 947 et 1181), Titien deux fois (nos 1215 ? et 1223), Mignard et Santerre une seule fois (nos 58 et 92) ; Léonard de Vinci n'obtient pas une mention ; la *Cène*, convoitée par Bonaparte, était encore heureusement à Milan, sans quoi ce chef-d'œuvre aurait été cité en première ligne pour sa puissance expressive, qui avait transporté d'enthousiasme Prud'hon au Vatican, devant une mauvaise traduction en tapisserie.

Mais le Corrège ? Était-il lui aussi absent à ce point du catalogue ? Certes non ; à côté du *Mariage de sainte Catherine* et de l'*Antiope endormie* des collections royales, Parme avait été obligé d'abandonner le *Saint Jérôme* (le fameux *Il Giorno*), la *Vierge à l'écuelle*, la *Déposition de Croix*, le *Martyre de saint Placide et sainte Flavie*, etc.... Peut-on ajouter que la *Danaé* de la collection du duc d'Orléans, encore à Paris, ne devait se vendre qu'en août 1802 ? Or on affirme que le Corrège est un ancêtre direct et authentique de Prud'hon et son influence prépondérante semble d'une évidence banale à tous ses biographes.

« Prud'hon étudiait à Rome de préférence le Corrège, » écrit

1. Les exemples cités par le futur docteur dans sa thèse ne sont que la paraphrase de la note écrite sous la dictée de Prud'hon. Il n'y ajouta de lui-même que l'expression des nuances de la tristesse, dépeintes dans le tableau de *Marcus Sextus* de Guérin, qui venait de remporter le 1er prix au salon de l'an VII (où Prud'hon d'ailleurs avait été distingué), et l'expression des différents tempéraments dans la *Remise des clefs à saint Pierre* de Raphaël, indication copiée sur l'abbé Dubos (*Réflexions sur la poésie et la peinture*, tome I, p. 97).

Charles Blanc [1]. « Quant au Corrège, dont il n'a pu voir la *Danaé* à Rome, poursuit M. E. Bricon, il n'a pas besoin d'en parler pour qu'on sache qu'il l'aime ; et si souvent qu'il s'approche dans la suite de ce grand peintre de la volupté, ce sera toujours par l'attirance nécessaire d'une parenté intellectuelle. » « La révélation dut y être plus touchante, c'était un frère aîné, dont il contemplait le souple dessin et le coloris délicieux. » (Anatole France.)

La visite de Prud'hon à Parme repose sur une série de déductions d'une extrême fragilité.

Le patient et très complet biographe de Prud'hon, Charles Clément, l'avait supposée, parce qu'une lettre de condoléances avait été envoyée de Turin par Prud'hon à son ami Fauconnier. Cette lettre, que d'ailleurs M. Gauthier fait partir de Rome, n'est pas datée ; la rapprochant de deux autres lettres, sans date aussi, M. Clément la croit de la seconde année du séjour de Prud'hon à Rome, vers 1786 ; il en conclut à un voyage d'été dans le Nord de la péninsule, pour éviter la saison mortelle à Rome. Un mot sur la tapisserie de la *Cène* de Léonard de Vinci lui fait croire à un précédent voyage d'été à Milan, pendant la première année. Or, ce passage établit, au contraire, avec précision que Prud'hon n'avait pas vu la *Cène* du Vinci : son lyrisme avait pris feu uniquement devant la tapisserie du Vatican, et la première lettre invoquée signifie simplement que Prud'hon a passé par Turin ; nous savons, en effet, que le peintre est revenu en France par voie de terre.

Rien ne permet d'établir la réalité d'un voyage du maître à Milan, Parme, Florence ou Naples. Où en aurait-il trouvé l'argent et le temps ? A la fin de mars 1786, il commence enfin, pour les États de Bourgogne, la copie de l'immense plafond de Pierre de Cortone ; en juin 1786, il y travaille avec ardeur :

Le peu de temps que j'ai pour l'exécuter, fait que je ne me donne pas un moment de relâche.

1. Rome ne possédait alors aucune œuvre du Corrège, et le croqueton, l'*Amour désarmé* ou *Vénus et l'Amour*, d'après le Corrège, signalé par Ed. de Goncourt, dans le second carnet de voyage, est des plus douteux.

Devosge lui écrit alors le conseil de trouver logement et restauration près de son travail, « afin de lui épargner la fatigue de la marche pendant les chaleurs de l'été ». Prud'hon ne put suivre ce conseil excellent, et, les premiers jours de septembre, alors que le tableau était « au trois-quart et plus ébauché », il s'alite quinze jours, grelottant d'une mauvaise fièvre que lui aurait si bien épargnée le voyage supposé. Au surplus, dans aucune de ses lettres, Prud'hon ne fait la moindre allusion au maître de Parme, et notre document nous confirme nettement l'impression bien négative que vient de lui faire l'exposition récente du plus merveilleux ensemble du Corrège qui fût.

Est-il donc téméraire d'avancer que la forte personnalité de Prud'hon ne chercha jamais son épanouissement à la chaleur de l'infinie séduction du Corrège et que sa formation en fut totalement indépendante ? Ce n'est pourtant pas prétendre là que Prud'hon fut toujours insensible à la puissance de son charme. Nous prendrons dans ce sens une page de son premier biographe Voïart :

Prud'hon choisit pour étudier les œuvres de Raphaël, de Léonard de Vinci, d'Andrea del Sarto et du Corrège [1]. Ce dernier maître fut dans tous les temps l'objet de sa constante admiration, et l'on a vu Prud'hon contempler des heures entières sa *Bacchante endormie*, au milieu des chefs-d'œuvre que renferme le Muséum, et sa *Danaé* que possède aujourd'hui M. le chevalier Bonnemaison.

Le bon Voïart, qui n'offre, au reste, aucune sécurité pour la précision des dates, élargit certainement ses souvenirs, et ses affirmations méritent un sérieux contrôle.

La même année que Voïart, en 1824, Quatremère de Quincy concluait, dans son éloge académique, que Prud'hon avait su consommer l'alliance de la pureté des contours antiques avec la mollesse des grâces du Corrège. Quelques années auparavant, Boutard, le critique autorisé du *Journal des Débats*, au 3 novembre 1808,

1. Rome ne possédait de Léonard que la fameuse reproduction en tapisserie de la *Cène* ; Andrea del Sarto y était à peine représenté, et le Corrège pas du tout.

ajoutait à une analyse, d'ailleurs sympathique, de l'*Enlèvement de Psyché* : « La tête rappelle, en effet, celles du Corrège ». Delacroix doit avoir raison, quand il rapporte que c'est au gros du public que Prud'hòn dut d'être appelé le *Corrège français*. Ce glorieux surnom ne put que se confirmer solidement au moment de la collaboration bien connue des deux maîtres, quand le peintre français fut chargé, vers 1813, de redonner une tête au célèbre tableau de l'enchanteur de Parme, *Io et Jupiter*, ou plutôt à l'excellente copie qui se trouve à Berlin.

Le Corrège français ? Cet éloge n'est-il pas un peu superficiel, besoin de catégorie et jugement sommaire par paresse d'esprit du public ? Il est certain que les deux peintres ont de magnifiques qualités communes ; ils nous rappellent tous deux que les lignes qui limitent la forme humaine, ne sont que des surfaces fuyantes, c'est-à-dire des raccourcis, et que le regard que nous posons sur un visage, involontairement discursif, précisant tous les détails sur le même plan, nous fait illusion sur l'impression vraie, sur le moment de contemplation, que, seul, l'artiste de génie saisit et fixe pour nous qui savons si mal voir [1]. Mais, déjà dans le coloris, combien les deux maîtres s'éloignent l'un de l'autre ! A la palette agréable mais paisible du peintre français, qui tombait en admiration quand « le sentiment prédominant avait fait disparaître toute idée de peinture », peut-on comparer la couleur du Corrège ? Cette couleur éclatante, enivrante, qui se suffit à elle-même, n'est-elle pas une pure joie de vivre, la fête extrême d'un jour sans lendemain ? Mais, par contre, sans ce décor d'une extrême séduction, quel vide dans ce qui fait le sérieux de la vie, et c'est alors que Prud'hon reprend avantage : que vaudrait un portrait de la main du maître de Parme devant la puissance psychologique de ceux de Prud'hon avec leur charme si profond et si personnel ?

1. Dans l'évolution inverse de l'art des deux rivaux, il y aurait lieu d'insister sur la vision monoculaire de David qui était strabique. Hippolyte Flandrin, Calame, le froid paysagiste suisse, étaient borgnes aussi. Prud'hon, lui, voyait bien de ses deux yeux.

Les lettres de Rome, que vient confirmer, à quinze ans de distance, le document que nous publions, sont bien intéressantes, quoiqu'elles déconcertent d'abord [1]. Ce n'est ni la grâce, ni le charme, ni l'éclat qui attire le jeune peintre :

Laissez le clinquant et le brillant à ceux qui privent leurs figures d'âme et de sentiment et qui ne savent ni émouvoir, ni intéresser.

Son premier enthousiasme va aux tableaux en mosaïque de Saint-Pierre de Rome, aux tapisseries flamandes d'après les cartons de Raphaël, qu'il détaille longuement et qu'il aimerait tant copier, à cette tapisserie de la *Cène* de Léonard de Vinci, devant laquelle il demeure « immobile d'admiration ne pouvant se lasser de regarder », et nous touchons là les aspirations de son âme naïve et droite. Il ne s'arrête pas devant la magie du clair-obscur du grand génie, auquel il apparentera inconsciemment sa vision et sa technique, mais devant ce qui fait le sublime de l'art « dans le simple de la composition, comme dans la force des caractères et de l'expression ». Son idéal était celui que Giotto avait découvert, celui que Masaccio avait fixé dans un coup de génie, et qui trouvera son développement achevé dans Raphaël et Léonard de Vinci : la réalisation de la beauté du groupe humain dans l'expression formelle des caractères individuels et leur harmonie collective. Voilà ce que Prud'hon rêvait ; ses désirs s'étendaient-ils, comme il le craignait, « au delà de la possibilité » ?

Que nous sommes loin du sensualisme insouciant du Corrège, qui éclate jusque dans ses tableaux religieux, dans ces compositions d'apparat et de séduction, où s'évanouissait la pensée catholique, qui lui imposait encore sa tradition !

Prud'hon, bien au contraire, élevé dans une société qui avait fléchi et qui voulait se ressaisir, semblait hanté par le besoin de donner un sens à la vie. La conception de la Révolution l'enthou-

1. Combien de fois dans l'histoire de l'art, et ailleurs, ne constate-t-on pas cette apparente contradiction entre l'œuvre d'un artiste et sa pensée exprimée, entre son intuition et sa raison !

siasmait ; il en admirait les artisans, notamment Saint-Just, dont il fit en 1793, pour le lui donner, le beau portrait qui parut à l'exposition des portraits nationaux de 1878 et qui a échappé à ses biographes. Son besoin d'ordre, qui l'attacha au Premier Consul, puis à Napoléon, l'incitait à donner vie à ce qui semblait constituer les aspirations supérieures de l'Humanité. Qui pourra mesurer tout ce que ses allégories peuvent contenir de réel et d'idéal ?

Au reste, le génie de Prud'hon semble s'être alimenté à trois sources. C'est d'abord le travail, le travail sans hâte, silencieux, opiniâtre, le labeur quotidien du métier et celui de la pensée constamment approfondie. « Les œuvres de génie, disait-il, ont besoin de réflexion, le fruit de laquelle entretient ce feu lent, mais soutenu, qui donne de l'énergie au sentiment et de la force à l'exécution. »

Ensuite, son indépendance chatouilleuse et têtue, mais ni hautaine ni farouche ; tout son cœur était aimant et modeste. « Un artiste, qui étudie, doit être libre, a-t-il écrit, la solitude lui est absolument nécessaire pour observer attentivement la nature » ; et cette phrase qui est tout un enseignement :

On revient d'Italie, comme on y est allé, c'est-à-dire sans acquis [1]. Mais, si on y va sans préjugés, sans habitudes prises, sans manière formée, avec un esprit sain, un jugement porté au vrai, un intellect fait pour saisir le beau et se l'approprier, je dis et je soutiens qu'on y prendra la manière propre à son génie, ferme, énergique, qui ne sera pas commune, et qui, dans la façon de l'individu, lui fera faire des chefs-d'œuvre.

C'est enfin, et surtout, « cet esprit pénétrant et délicat, qui saisit au premier coup dans le beau ce que les autres souvent n'y aperçoivent jamais, qui en analyse les parties, se les approprie, et montre dans ses productions une sûreté savante, une justesse et une hardiesse de génie, qui atterrent ceux qui ont le front de se montrer à côté de lui » ; mais ceci ne s'acquiert à nulle école : c'est le don mystérieux de l'artiste, que Prud'hon possédait à un haut degré, et qu'il sut si bien conserver et développer, en lui-même et lui seul.

1. C'était là aussi l'opinion de David.

TROIS ARTISTES FRANÇAIS EN DALMATIE

COMMUNICATION DU COMTE ALESSANDRO DUDAN

1) Nel luglio del 1757 il pittore CLÉRISSEAU, francese, e l'architetto Adam, inglese, soggiornarono a Spalato per studiarvi l'architettura e la decorazione del Palazzo di Diocleziano, avendo per compagni i due disegnatori ed incisori italiani, Bartolozzi e Santini. I disegni di Clérisseau servirono poi alla magnifica pubblicazione Cassas-Lavallée sul palazzo dioclezianeo, uscita a Parigi. Ma l'importanza maggiore di questi studi consiste nel fatto che tanto il Clérisseau in Francia, quanto l'Adam in Inghilterra e il Bartolozzi nell' arte dell' incisione, ritornati dal loro soggiorno a Spalato, ispirati dalla magnificenza dei monumenti dioclezianei, divennero i primi propagatori delle idee dell' arte neoclassica.

2) VINCENZO POIRET, visse e oprò lungamente a Zara in Dalmazia e a Trieste. Fu di sentimenti tanto italiani che dovette finire tra i profughi irredenti a Torino. A Zara intorno al 1844, teneva uno studio nella *Calle larga*, la via principale, e vi eseguiva dei ritratti e dei quadri. Nella *Gazzetta di Zara* (a. 1844) descriveva criticamente i *Dipinti classici in Dalmazia*, lasciandoci un prezioso contributo per la storia della pittura nella nostra provincia. Conosciamo di lui una tela, *S. Lucia*, conservata nella Collegiata di S. Simeone di Zara e un *Album pittoresco della Dalmazia* pubblicato a Zara nel 1840 in collaborazione con lo scrittore dalmata Marco Casotti.

Del Poiret due disegni, litografati a Trieste nel 1855, illustrano l'esequie di Carlo di Borbone. L'incisione più grande (27 × 43 cm.) porta le scritte : *Convoglio funebre dell' augusto Signore Don Carlo Maria Isidoro di Borbone, Conte di Molina che ebbe luogo in Trieste nel dì* 16 *Marzo* 1855 ; a sin. : *Vin. Poiret dis.* ; a d. : *Lit. B. Linassi et C° Trieste.* Rappresenta il carro funebre a sei cavalli drappeggiati di nero, preceduto dal clero, seguito dalle autorità civili e militari, che attraversa la Piazza del Municipio affollata. Il disegno architettonico della Piazza è nitido e semplice ; la folla invece non è troppo bene ritratta. Fino invece è il disegno dello stemma borbonico sotto l'incisione.

Un po' più piccola (27 × 37 cm.) è la stampa che reca le scritte : *Deposizione della salma dell' augusto Signore Don Carlo Maria Isidoro di Borbone, Conte di Molina, che ebbe luogo nella Cappella di S. Carlo della Chiesa Cattedrale di S. Giusto in Trieste, il dì* 31 *Marzo* 1855 ; a sin. : *Vin. Poiret dis.* ; a d. : *Litog. B. Linassi.* Il disegno architettonico dell' interno del Duomo non è riuscito. Soltanto lo stemma borbonico anche qui è molto ben finito.

Da queste opere Poiret ci risulta un seguace mediocre della corrente neoclassica, allora predominante.

3) Di un fonditore francese della Lorena abbiamo nella torre del Duomo di Traù una campana, il « tenore », baroccheggiante nella figura del santo protettore della chiesa traurina, S. Lorenzo, con l'iscrizione : *est faicte par les mains de Jean de Gaillard un Lorrain,* 1629.

Non sappiamo com' essa sia giunta in Dalmazia, ove pur avevamo ottimi fonditori nostrani, celebre fra tutti quel mastro Battista di Arbe, che fondeva nel 1500 le campane sonore e le bellissime bombarde di Arbe e di Ragusa, cantato dal nostro D'Annunzio. Ma anche nella voce che chiama gli uomini alle gioie e ai dolori della vita, al raccoglimento della preghiera, alla pace della tomba, l'Arte latina volle affratellati i nostri due popoli dalle rive del Reno alle Alpi Dinariche, ai confini naturali della nostra stirpe.

JOHN CROME

COMMUNICATION DE M. COLLINS BAKER

Crome, the head and co-founder of the Norwich School of landscape, was born in Norwich in December 1768 : eight years before John Constable, seven before Turner. He came of the humblest class : his father was a journey-man weaver and his earliest youth was spent as a doctor's errand-boy. He passed into the service of a coach-and sign-painter just before he was fifteen years old, and thus began his intimacy with pigment. A few rather coarse products of his industry as a sign-painter are preserved in Norwich, where he passed his life. He remained under the sign-painter till 1790, in his spare time studying and copying such engravings as came his way. Apparently the turning point in the young man's career was the patronage of a certain Mr. Harvey, a collector and amateur of pictures, living just outside Norwich. He gave Crome the opportunity of studying and copying pictures ; Gainsborough, Richard Wilson, and Dutch painters such as Van der Neer, Ruisdael and Hobbema were almost certainly the objects of Crome's ardent study.

The earliest works we know are of two types. One quite unmistakeably based on Richard Wilson : of a pale, silvery, open air lighting, very unlike the usual Dutch tradition Crome : the second more difficult to account for, because in studying them we are reminded of two other artists, whom one can hardly suppose that Crome

could have studied — Velazquez and Rembrandt. We must, however, reflect that Turner's early dark mountain pictures may have been seen by Crome. The noblest examples of this type are the *Slate Quarries*, and the *Moonrise on the Marshes*; the one in the Tate Gallery, London, the other in the National Gallery, Trafalgar Square. Neither before nor after has this solemn conception been surpassed in European landscape. The *Slate Quarries* reminds us of the pure and aloof spirit of Chinese or Japanese landscape. The noble and serene *Moonrise*, developed from a Van der Neer basis, shews how the Englishman's graver genius transmuted the often rather petty naturalism of the Dutch master into the monumental breadth and classic dignity of an epic. These two pictures belong to the end of Crome's first period, to the years 1806-1808.

For convenience we divide his work into three periods. The first culminates with three or four masterpieces of this monumental breadth and gravity. In his next period we can, roughly, group his smaller, more conventional, more Dutch landscape. Here clearly Hobbema and Ruisdael are the main influence, but Gainsborough is an important ingredient, giving a certain fluency to his brushwork and mass to his style. But we should note this : though this deliberately Dutch phase is the least satisfactory in Crome's output, it is distinguished by a peculiarly English perception of true out-of-doors lighting and a dawning consciousness of the qualities of plein air which make his last phase so remarkable. Throughout these middle years Crome was seeing more and more light and air, of a kind which Vermeer had seen before : the unartificial light of cool grey weather which, as Rousseau said many years later, circulates everywhere.

The last phase of Crome, terminated by his sudden death, is the greatest. He died when little over fifty, but lived long enough to gain a place among the great masters of landscape, and a place in which he sits alone. Had he lived longer he might have advanced the clock yet further, anticipating the discoveries of the great

school of French Impressionists. But is is idle to speculate thus. His actual achievement suffices. That achievement, manifested in some half-dozen pictures, was the rendering of the wide luminous spaces of sky and earth with a simplicity, economy and bulk which no other painter has compassed. He must have studied Cuyp in these last years, and I have no doubt he looked at Turner and Constable.

Cuyp is famous for his golden, sun tinted atmosphere. By a skilful use of repoussoirs of gradated strength, he expresses by set stages a delicate recession towards great distance. His system almost resolves itself into a mechanical device. Crome is less artificial, and sets himself to express limitless recession through sunny air without the aid of a receding perspective of repoussoirs. His spacing is larger, his massing simpler, his rolling earth bigger in plane, more solid and massive in bulk. He relies more on bulk of earth modelling, and on suffusing light and air, than on silhouettes and variety of internal detail. If we place Cuyp's masterpieces in the National Gallery side by side with Crome's *Mousehold* they look a little thin and unsubstantial. Constable is more vehement and spirited, more engaged by the restlessness and change of nature : absorbed in problems of flickering light, dramatic opposition of sun and shadow — the kinetic aspect of Nature.

Turner soared in realms of gorgeous vision and magic, iridescent delicacy, of tragic grandeur, and fairy atmosphere. There was no device he neglected, there were no technical resources he did not explore. He might be likened to Beethoven as regards the richness and passion of his genius, and to Wagner as touching the multiplicity of his orchestral experiments. With Constable he inaugurated the Romanticism and at the same time the lawlessness of modern painting. Crome was of the older faith. His sustained mood is a steady and gracious dignity — tender, robust, serene. Among musicians his kindred spirits are perhaps Purcell and Haydn, in their economy of means and serene simplicity. With far fewer resources than Constable and Turner, and a far simpler aim he

expressed a solidity and mass and dignity which we shall find in no other landscape painter. His system of painting was sound and simple. He had the science of good craftsmanship at his command. His impasto is rich, as Chardin's and Vermeer's is rich. In a letter he wrote to a pupil he declared his single-minded purpose, the expression of *breadth and dignity, light and air.* Where so many landscape painters arrive at discreet years before they leave the city and set out to cultivate the acquaintance of Nature, Crome, a country-lad like J. F. Millet, grew up in the midst of Nature, seeing it all round him as his every-day environment. So he had no studio conventions to discard, no school prejudices to outgrow before he got down to truth.

He left a considerable School, sons, friends, pupils, imitators. They one and all fixed upon the smaller and more Dutch type of Crome as their model. It is recorded that one of Crome's most pious friends used *Mousehold Heath* as a sun blind ! ; so little was his real genius comprehended. Some hundred and fifteen oils by Crome are known, including his important works and mere drawing-master compositions : and some seventy drawings and watercolours, mostly slight. He also left a considerable number of Etchings. Of our english masters, he is the most imitated and forged.

LES SÉJOURS DE COROT EN SUISSE

COMMUNICATION DE M. DANIEL BAUD-BOVY
Président de la Commission fédérale des Beaux-Arts, Directeur honoraire de l'École et du Musée des Beaux-Arts de Genève.

L'objet de cette communication est triple. Je voudrais marquer quelle importante source d'inspiration furent pour Corot Genève, son lac, et le canton de Fribourg, rappeler comment certains de ses meilleurs ouvrages se trouvent au musée de Genève et au château de Gruyères, préciser enfin son influence sur plusieurs des peintres suisses-romands contemporains et leurs successeurs, c'est-à-dire sur Barthélemy Menn, ses amis et ses élèves.

Apport, on le voit, bien modeste aux principales études publiées sur Corot et dont le grand ouvrage de M. Moreau-Nélaton est le couronnement définitif.

Divers documents, en partie ou entièrement inédits, m'aideront à soutenir mes propositions. La plupart de ces lettres sont empruntées à des papiers de famille. On me pardonnera de les citer en historien, librement.

Corot a laissé une brève autobiographie :

J'ai été au collège de Rouen jusqu'à dix-huit ans. De là, j'ai passé huit ans dans le commerce. Ne pouvant plus y tenir, je me suis fait peintre de paysage, élève de Michallon d'abord. L'ayant perdu, je suis entré dans l'atelier de Victor Bertin. Après, je me suis lancé tout seul sur la nature — et voilà !

Et voilà ! Cette nature adorée et devant laquelle, jusqu'au dernier jour, il humilia sa fervente ardeur, où se plut-il à la rencontrer ? En France, d'un bout à l'autre de sa chère France, en Italie et surtout aux environs de Rome, en Suisse, sur les bords du lac de Genève et dans la Gruyère.

A côté de l'Italie et de la Suisse, il ne vit guère que la Hollande, lors d'un voyage rapide en 1854. De 1825, date de son premier voyage en Italie, à 1865, Corot a fait de nombreux séjours en Suisse. A partir de 1852, on peut dire qu'il y vint à peu près chaque année. Il y était appelé par des amitiés fidèles : celles de J. G. Scheffer, qu'il avait connu à Rome, de son compatriote Armand Leleux, fixé à Dardagny, de la famille du médailleur Antoine Bovy, du peintre genevois Barthélemy Menn.

Une vue de Lausanne marque son premier passage en Suisse (1825). Au retour de son second voyage en Italie, le 8 octobre 1834, il descend à l'hôtel de la Balance, à Genève, sans doute pour y saluer Scheffer. Des dessins des environs de Genève et de Montreux sont datés de 1840 et 42. Dix ans plus tard, il peint, en même temps que son ami Scheffer, la délicieuse vue de Genève dominée par les trois clochers de Saint-Pierre, de la collection Ernest May. En 1855, il écrit à Dutilleux :

> ... j'ai parcouru bien des pays, la Normandie, la Bretagne, un peu du lac de Genève, la Sologne et Ville d'Avray.

En 1857 et en 1858, il fait à l'exposition organisée par la ville de Genève, au musée Rath, d'importants envois : un *Coucher de Soleil*, un *Matin*, le *Souvenir de Volterra*, le *Soir à Ville-d'Avray* et le *Repos*. Ces deux dernières toiles, sur la proposition de James Fazy, chef du gouvernement genevois, furent acquises par l'État. Barthélemy Menn, en même temps, prétextant, par un sentiment de délicatesse digne de son ami, un amateur imaginaire, achetait un autre nu joint au dernier envoi. Ces trois œuvres complètent aujourd'hui magnifiquement la série de Corot dont s'enorgueillit notre musée. On peut y voir aussi un portrait du maître français

peint par Scheffer dans son jardin de Châtelaine. Et c'est à ce dernier que Corot donnera ou lèguera trois des quatre études qui représentent sa première manière au musée de Genève : le *Moulin à Montmartre*, d'une structure si puissante, d'une touche si sensible, au dos duquel Scheffer indique que Corot lui en a fait don dans son atelier du quai Voltaire ; une vue aérienne, baignée d'une brume ensoleillée, sous un ciel argenté où pénètrent et vibrent les clochers de la Trinité-des-Monts ; enfin, la silhouette si simple et si grande du Mont Soracte, brossée en mai 1826 et léguée par Corot à Scheffer « en témoignage d'une amitié de cinquante années ».

C'est vraisemblablement durant son séjour de 1855 chez lui qu'il fait, de l'ancien quai des Pâquis, cette vue de la rade de Genève, passée de la collection Ernest May dans celle de M. Frédéric Mayor qui l'a léguée au musée. Toutes les qualités du *Moulin* s'y retrouvent : l'espacement des plans, — pas une ombre, pas une lumière de même quantité, — un travail de vingt séances, dont cinq pour atteindre la valeur juste du volet vert d'un petit pavillon, — et pourtant une fraîcheur de métier qui égale celle du sentiment — un chef-d'œuvre !

Le *Soir à Ville-d'Avray* et le *Jeune homme étendu au bord de la mer*, ce nu acquis par Menn, dont j'ai parlé plus haut, sont contemporains.

Au moment même où Corot, médaillé à la suite de sa première exposition au musée Rath, remerciait Dutilleux de ses « compliments pour sa récompense genevoise [1] » (1858), Edmond About, si perspicace admirateur de ses paysages, écrivait de ses figures : « Il n'est pas de force à peindre un portrait, ni à modeler un torse. » « Ce diable d'homme, constatait par contre Hippolyte Flandrin, met dans ses figures quelque chose que les spécialistes n'ont jamais mis dans les leurs. »

1858 ! c'est l'année de la *Toilette*. Corot, qui dit vrai lorsqu'il

1. M. Moreau-Nélaton.

assure peindre avec la même tendresse une poitrine de femme et une vulgaire boîte au lait, est complètement maître de sa forme.

On peut en juger ici, d'après le *Jeune homme*, en considérant l'architecture du torse, l'articulation de l'épaule, la musculature de la cuisse. Mais, ce que la reproduction ne saurait rendre, c'est la manière dont s'accordent ce paysage robuste et cette jeune vigueur : ces cheveux épais où l'air passe, et la masse de ces arbres roux ; cette jambe étendue et la ligne de cette mer profonde, glauque où, dans l'ombre de la berge, s'enfonce un nageur ; cette peau hâlée, dorée, et ce ciel grisâtre, peint horizontalement, modelé, modulé, et qu'une clarté, d'un jaune citron, avive.

La *Nymphe*, que n'égalera pas la belle *Bacchante* de 1865, fait au *Jeune homme étendu* un merveilleux pendant. L'atmosphère même y semble émue et frissonne au contact de cette chair transparente, de ce beau visage, plus mystérieux d'être baigné d'ombre.

Corot achève, cet été-là, après avoir été à Dardagny et à la Boissière, ses panneaux de Gruyères.

En 1859, il repart pour la Suisse en compagnie du sculpteur Farochon. Deux ans plus tard, il expose de nouveau à Genève, dans les salles du Palais Électoral. Son *Paysage* voisine avec une *Passe de la bécasse* de Courbet, avec un *Hamlet et Ophélie* de Delacroix, une *Vue de Venise* de Ziem, avec d'autres toiles de Tassaert, de Chintreuil, de Daubigny. Genève est une de ses résidences presque annuelle. Il y reviendra jusqu'au moment où la goutte lui interdit de rejoindre, chez eux, ses amis. De ceux-ci, que je n'ai fait que nommer jusqu'ici, il me faut pourtant dire deux mots :

Jean-Gabriel Scheffer, né à Genève en 1797, avait fait son éducation artistique à Paris. Il était parti pour l'Italie vers 1820. Il s'y était lié plus tard avec Aligny et Corot. Rentré à Genève, il y fonda un cours de dessin et y vécut à l'écart, entouré de quelques élèves.

Les Bovy, famille d'artisans-artistes, de graveurs, de musiciens, entre lesquels il suffira de nommer Antoine, élève de Pradier,

devenu Français comme lui, médailleur de Louis-Philippe et du second Empire, et qui occupe la place que l'on sait dans l'histoire de la glyptique au XIXe siècle, son frère Daniel, le peintre, élève d'Ingres, ami intime d'Hippolyte Flandrin qui l'a pris comme modèle de sa figure du Christ dans sa décoration de Saint-Germain-des-Prés, son fils, le musicien Bovy-Lysberg, marié à une fille d'un frère de James Fazy, propriétaire du château de Dardagny, tout voisin de la maison des Giraud, les beaux-parents d'Armand Leleux ; son gendre, enfin, le Franc-comtois Henry Baron, peintre charmant d'une humanité en fête, dont le nom est assuré de retrouver une notoriété durable. Épris des idées généreuses de Fourrier, les Bovy, durant vingt-cinq ans, ont vécu en phalanstère, en *Colonie*, comme ils disaient. L'hiver, à Genève, ils habitaient le château de la Boissière et, plus tard, la maison de la Tour, à Saint-Jean, à côté de cette propriété de Carlotta Grisi, dont Théophile Gautier a chanté la terrasse ; ils passaient l'été au château de Gruyères.

Ami intime des Bovy, Barthélemy Menn fut aussi grand peintre qu'éducateur admirable. De forte race grisonne, né en 1815 à Genève, devenu à Paris l'un des élèves préférés d'Ingres qu'il suivit à Rome en 1835, lié avec Baron, avec Français, ses camarades de la Villa Médicis, avec George Sand qui le nommait le *Judicieux*, avec Chopin, avec Hippolyte Flandrin, Delacroix et Corot, professeur à l'École des Beaux-Arts de Genève dès 1848, puis directeur de cette institution, Menn, jusqu'à sa mort survenue en 1893, n'a cessé, par son enseignement et dans ses œuvres, de célébrer son amour de la vie, sa foi dans la vertu civilisatrice de la Beauté.

Maintenant, ces quelques billets de Corot prendront peut-être, dans le cadre que je viens d'esquisser, un intérêt plus vif.

Le premier en date est adressé à Scheffer. « Je crois, a dit Sylvestre, que Corot s'exagère la gaîté de son caractère lorsque je vois la mélancolie si souvent présente dans ses ouvrages, et l'accent de tristesse que par intervalles prennent ses traits. » Remarque

fort juste que vérifient les lignes suivantes, tracées en 1835, l'année où fut peint le portrait si grave des Offices.

Paris, ce 27 décembre 1835.

Je mettais la main à la plume pour vous écrire, mon cher Scheffer, lorsqu'on m'apporte votre bonne et affectueuse lettre qui me fait rougir de honte d'être resté si longtemps sans répondre à la première. Je ne sais si je vous ai mandé que j'avais été quelques jours avant mon arrivée à Gif très mal d'une crampe nerveuse d'estomac. J'ai été quelque tems à m'en remettre ; elle provenait de violentes contrariétés, que je pourrais même appeler chagrin, et qu'en qualité de mon ami je vous eusse confiées si vous aviez été près de moi ; j'ai eu besoin de me distraire, d'oublier, et l'on m'a recommandé beaucoup d'exercice à pied et à cheval... mon cher Scheffer, nous sommes de trop vieux amis pour croire que nous puissions nous oublier si facilement. Il s'en faut bien, du moins de mon côté. Que de fois je repasse en ma mémoire les bonnes causeries que nous avons faites ; les rires de Nice, enfin mon bon tems à moi ; car je vous assure que je ne ris plus comme avec vous. J'ai l'esprit au contraire porté maintenant à la tristesse et à la mélancolie. L'âge se fait sentir aussi chez moi ; puis, en avançant dans la vie, les chagrins se multiplient et nécessairement on ne peut plus être aussi gai...

Je vois avec peine que nous ne nous verrons pas cette année. Cela m'attriste.

Voici un billet adressé à Mme Darier-Bovy, sœur d'Antoine, et qui avait la charge du lourd ménage de la Colonie. Je l'avais communiqué à M. Alfred Robaut. M. Moreau-Nélaton y fait allusion.

Ville d'Avray, 6 sept. 55.

MADAME,

Me voici arrivé : j'ai trouvé ma petite nièce encore bien malade mais on espère la sauver, nous respirons.

Je suis allé hier soir m'informer si Français était parti ; il venait de partir peu d'instants avant ; ainsi, vous n'allez pas tarder à le voir auprès de vous. Je vous renouvelle mes remerciements pour tous vos soins et je vous prierai de faire mes compliments à toutes ces dames qui sont l'ornement de la Boissière. Rappelez-moi au souvenir de Mr S. Darier, Janin, Baron, Barry et la famille de M. Carteret. Voudrez-vous dire

à Baron que j'ai vu ses deux tableaux à l'Exposition ; ils m'ont paru d'une excellente couleur et jolis d'arrangement.

Nouveau billet à Mme Darier, de Paris le 4 novembre 1859.

MADAME,

Me voici rentré à mon atelier et n'oubliant pas les si bons moments que j'ai passé en Suisse et aussi chez vous à la Boissière. Je vous remercie bien de votre bonne et douce hospitalité. Je suis bien content d'avoir eu l'idée de faire deux ou trois études dans l'intérieur du parc, ça fera un souvenir ! Comment votre déménagement s'est-il opéré ? êtes-vous bien installés à St-Jean ; vous serez bien aimable en me donnant de vos nouvelles à tous, de me dire quelque chose là-dessus. Voilà le moment des visites à l'atelier pour voir les études. Si vous pouvez faire dire à Menn qu'il serait bien aimable de redemander à Mlle Turtini les études ainsi qu'à Berthoud de Lausanne qui en a une à Scheffer. Vous m'excuserez auprès de lui pour tous ces troubles.

C. COROT.

Et, enfin, un dernier billet écrit à Ville d'Avray le 25 juillet 1863.

MADAME,

Revenu de toutes mes courses vagabondes, je viens vous remercier trop en retard de votre lettre obligeante. Je dois partir effectivement pour faire une visite à Dardagny, à Châtelaine, à St-Jean ; seulement j'ai si peu de temps à rester que je crains de ne pouvoir faire la partie de Gruyères. Je vous reverrai toujours à St-Jean.

C. COROT.

Vingt ans durant, l'heureux génie de Corot rayonna sur la Colonie. Je vois encore les visages des vieillards qui, enfants, l'avaient connu, s'éclairer au seul souvenir de son rire. Sur les carnets à demi-effacés de ces fillettes d'autrefois, on retrouve les paroles des chansons qu'il leur chantait :

Je sais attacher des rubans

ou bien :

Ah ! soupirs, soupirs si doux,
Que vos faveurs sont cruelles !

Il fit cadeau à celle qui, chaque soir, peignait ses beaux cheveux blancs et qu'il nommait sa « petite coiffeuse » d'un paysage délicieux. C'est autour de la table de famille qu'il écrivit, à Gruyères, le brouillon de cette fameuse *Journée d'un paysagiste* publiée, non sans quelques retouches, par Stevens, en 1863. Et plus d'une fois il y répondit, toujours à peu près de la même manière, au jeu des *questions* :

— Votre vertu favorite ? La charité.
— Vos qualités favorites dans un homme ? Le cœur.
— Vos qualités favorites dans une femme ? La douceur.
— Votre occupation favorite ? La peinture.
— Votre idée du bonheur ? Dans le travail.
— Votre idée du malheur ? Le malheur des autres.
— Votre fleur favorite ? La rose.
— Si vous n'étiez pas vous-même, que voudriez-vous être ? Rien.
— Où aimez-vous à vivre ? A Paris.
— Vos prosateurs favoris ? Pascal, Bossuet.
— Votıe poète favori ? Shakespeare.
— Vos peintres et compositeurs favoris : Léonard et Gluck.
— Votre héros favori dans la vie réelle ? Saint Vincent de Paul.
— Votre héroïne favorite ? Jeanne d'Arc.
— Votre aversion ? L'envie.
— Quel caractère en histoire vous déplaît le plus ? Énée.
— Quel est votre présent état d'esprit ? Très heureux.
— Votre devise favorite ? Fais ce que dois, advienne que pourra.

A Gruyères, Corot, dès l'aurore, allait, comme il le disait, à ses rendez-vous avec la nature. S'il pleuvait, il travaillait avec Menn et Baron, « en sifflant pour faire aller le pinceau », à la décoration du grand salon. Comme à Saint-Nicolas du Chardonnet, comme à Mantes, comme à Ville-d'Avray, comme chez Decamps ou chez Daubigny, Corot s'y montre décorateur incomparable.

Dans l'embrasure de la fenêtre, véritable chambre, il peint trois panneaux de dimension moyenne, laissant Menn exécuter le quatrième. L'un représente une combe resserrée, profonde, obscure, où s'agite une petite figure blanche, celle d'un bûcheron, peut-être, et d'où s'élancent de grands arbres vers le ciel d'un

bleu intense. Dans le second, une pente rocheuse, quelques arbres, un lointain de rivière, de colline et de couchant, collaborent à l'impression de rêverie mélancolique qui se dégage d'un liseur adossé à un tronc. Exécuté d'un jet, avec les moyens les plus simples, le troisième fait tourner et chatoyer un ciel mi-gris, mi-rose, autour d'un jeune arbre dont la silhouette est un miracle de précision, d'imprécision et d'élégance.

Enfin, dans le salon même, un grand panneau très poussé, d'une tenue magistrale. C'est le soir. Le couchant tisse des fils d'or sur la trame lilacée du ciel ; au premier plan, dans l'ombre d'un groupe d'arbres où l'on croit deviner un bosquet en fleurs et une silhouette de femme, déjà la nuit et la fraîcheur s'installent ; tandis qu'une fabrique, l'anse d'un lac et sa rive baignent au loin dans une tiède clarté d'Italie. La masse des ramures pénètre l'espace dans tous les sens. L'ombre la plus forte touche à la lumière la plus vive ; elles s'opposent et se relient et font partie l'une de l'autre. Le contraste le plus violent et la plus complète harmonie. Et un métier insaisissable qui se plie à toutes les nuances du sentiment, à tous les frémissements de la sensibilité. Corot a accroché au cadre, peinte comme celui-ci en trompe-l'œil, la pipe qu'il fumait, disait-il, entre chaque coup de pinceau. Œuvre longtemps méditée, où rien n'a été laissé au hasard, où tout concourt à l'effet voulu, où l'effort, pourtant, nulle part, n'est visible, — et qui fait songer au mot de Jean Dolent : « Le style, c'est l'état innocent de l'esprit. »

Des figures de Baron, d'un coloris délicieux, d'une fantaisie charmante, se répondent de part et d'autre de ce chef-d'œuvre et un magnifique panneau de Menn, d'une science accomplie, robuste et puissamment établi, lui fait pendant.

Tandis que Menn achevait cette composition, Corot, un jour, le modeste Corot s'écria : « Menn, vous êtes notre maître à tous ! » Malgré le côté volontaire, un peu âpre, et presque trop savant, dirais-je, qui la caractérise, elle accuse au contraire tout ce que le peintre genevois devait à son illustre ami.

Corot ne lui a pas laissé que ses œuvres en exemple. La *théorie*

des valeurs, mise en pratique par le maître de Ville-d'Avray, fut le point de départ de la méthode d'enseignement du dessin, et, plus tard, de la méthode d'éducation générale, dont Menn a été l'apôtre. A travers les formules où il résumait ses leçons, on surprend l'écho, transposé, des conseils si souvent répétés par Corot.

Et c'est en parlant de l'art de Corot qu'il énonçait des préceptes comme ceux-ci :

Il a le vrai style, le plus grand savoir uni à la naïveté.
Le Beau, c'est la rencontre de toutes les convenances.
L'Art projette l'Idéal dans la réalité.
Le Fini n'est pas tant dans la multiplicité des détails, comme dans le choix qu'on en fait, qui met en saillie l'Essentiel et subordonne ce qui est secondaire par l'Économie des moyens pour le plus grand effet.

Et c'est précisément pourquoi le grand Corot de Gruyères est une œuvre achevée, parfaite.

Tous les disciples de Menn furent nourris de cette doctrine. Et j'ai trouvé dans les papiers de l'un d'eux, celui que Puvis de Chavannes a nommé le *Chantre de la Montagne*, une suite de définitions qui complètent, me semble-t-il, les passages consacrés par Töpffer, dans ses *Menus Propos*, et par Fromentin à la théorie si complexe, et, il faut l'avouer, si souvent corrompue, des *valeurs*. Les voici :

Le *ton géométrique* est le degré exact du plus ou moins de noir, de gris, ou de blanc, afférent à un objet. — Les *tons perspectifs* sont les tons géométriques éclaircis ou obscurcis, suivant leur éloignement et leur éclairage. — La *couleur géométrique*, c'est la couleur propre d'un objet. — La *couleur perspective* est la couleur géométrique modifiée par l'éclairage et l'éloignement. — La *teinte* est le mélange du ton et de la couleur au *géométrique* et au *perspectif*. — La *tonalité* est l'harmonie dominante. — En peinture l'étude des *valeurs* est proprement (dans une tonalité choisie) l'étude des rapports entre les *teintes*. — Et, par extension, l'étude des *valeurs*, c'est l'étude des importances et des subordinations relatives de toutes choses et de tous êtres, en vue d'obtenir l'unité (ou l'harmonie) par l'ordre, dans la série.

Et c'est ce que Carrière, un jour, exprimait en me disant à propos de Corot :

Il a le sens musical des *valeurs* ; il sait les trouver juste et les faire chanter.

Enfin, il m'a paru utile de vous montrer, et par un paysage et par un fragment de ses conversations, que le plus grand des élèves de Menn, le maître suisse Hodler, — encore qu'un examen superficiel de ses dernières œuvres en puisse faire douter, — a subi fortement, au début de sa carrière, l'influence de Corot. « Le père Menn, reconnaissait-il familièrement, je lui dois tout. Avec lui, chaque élève était un Dieu. » Un autre jour, opposant Corot à Böcklin : « il est tout à fait germain, d'un germanisme romantique et littéraire », disait-il de ce dernier.

Comparez-lui Corot, ah ! qu'il est français, celui-là, le plus grand du siècle, le plus génial par tout ce qu'il a apporté. Nous vivons de lui ; pas de vision plus simple, plus synthétique.

Ah ! qu'il est français, en effet ! Il représente toutes les plus belles qualités de sa race : l'ordre, le bon sens, une conscience inattaquable, une inlassable générosité. — « Faites mieux, conseillait-il modestement, en 1858, au jeune Adrien de Meuron qui lui avait été recommandé par un autre de ses amis suisses, le Neuchâtelois Berthoud, poussez plus loin ; c'est aux autres à aller plus loin ; je n'ai fait qu'ouvrir une voie... »

Ceux de nos artistes qui, aux côtés de Barthélemy Menn, ont tenté de la suivre, affirment une fois de plus la puissance de l'action que n'a jamais cessé d'exercer sur notre petit pays le génie français.

FERDINAND HODLER

A PROPOS DE L'EXPOSITION COMMÉMORATIVE DE BERNE

COMMUNICATION DE M. CONRAD DE MANDACH
Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne.

Ferdinand Hodler est, sans conteste, le plus grand peintre de la Suisse moderne. Le musée de Berne lui a consacré cette année une exposition commémorative qui représente dignement son œuvre dans la capitale suisse. La Confédération, la Fondation Gottfried Keller, les musées des principales villes suisses, de nombreux particuliers ont contribué à cette manifestation en prêtant les œuvres de Hodler en leur possession, de telle sorte que l'exposition de Berne donne une image complète du labeur gigantesque accompli par le maître dans l'espace d'environ quarante-huit ans. L'exposition compte environ 650 tableaux et plus de 200 dessins et aquarelles. Elle absorbe entièrement le musée des Beaux-Arts et le bâtiment d'exposition d'art, dit la « Kunsthalle ». Établie sur un plan chronologique, elle permet de suivre les diverses étapes parcourues par le maître depuis ses débuts jusqu'à la fin de sa carrière constamment en progrès.

C'est une figure bien intéressante que celle de cet artiste d'origine bernoise, de race profondément suisse, qui s'est développé sur les rives du lac Léman dans une ambiance pénétrée d'influences

françaises. Son œuvre présente un mélange d'éléments germaniques et latins qui se confondent et se pénètrent sous l'action d'une pensée créatrice. Ferdinand Hodler est né à Berne, en 1853, dans d'humbles conditions. Après avoir commencé à peindre à Thoune des paysages destinés à des étrangers de passage, il vint à Genève et entra dans l'atelier de Barthélemy Menn, un élève d'Ingres, qui fut un maître admirable et se développa au contact de l'École de Barbizon. Menn enseigna à Hodler l'art de composer par larges plans, de raïsonner ses mises en scène, de discipliner son imagination.

Hodler, qui a la main facile, les yeux ouverts, s'intéresse aux problèmes de lumière et peint en tonalités sombres. Bientôt, sa palette s'éclaircit. Il se rend en Espagne en 1878 et passe une année dans la patrie de Velasquez, dont il admire les œuvres au Prado. Les paysages datant de ce séjour présèntent des analogies avec la manière de Corot tout en conservant l'empreinte d'une virilité bien originale. Rentré en Suisse, il se tourne vers la peinture monumentale et cherche ses sujets dans les traditions populaires de son pays. Le *Banquet des Gymnastes* (1877) est sa première grande composition de ce genre. Il y révèle déjà une pénétration psychologique de son sujet, un esprit de clarté qui distinguera ses œuvres plus avancées. Des concours ouverts à Genève entre artistes, grâce à des donations, lui fournissent l'occasion de se mesurer avec ses confrères et de remporter des prix. *Le Meunier, son fils et l'âne* (1881), *Calvin et les Régents dans la cour du collège de Genève* (1884), tous deux au musée de Genève, marquent l'étape pendant laquelle Hodler, méconnu du grand public, se faisait apprécier de ses confrères.

Cette même année 1884 vit naître deux autres ouvrages qui forment des points de départ dans le futur développement de l'artiste. C'est tout d'abord la grande toile allégorique du *Dialogue intime*. Un jeune homme de grandeur naturelle, de profil dans un paysage, tend les bras vers l'horizon et semble par son geste langoureux, vouloir communier avec la nature. Hodler inaugure ici, d'une manière heureuse, la série des allégories qui feront plus

tard sa gloire et que conserve jalousement le musée de Berne : la *Nuit* (1890), les *Ames déçues* (1892), l'*Élu* (1893), l'*Eurythmie* (1895) et le *Jour* (1900). On sent comme une parenté entre sa manière de comprendre la grande décoration et celle de Puvis de Chavannes. Aussi n'est-ce pas par un effet du hasard que son chef-d'œuvre, la *Nuit*, fut apprécié par le grand maître français et recommandé au jury de la société du Champ-de-Mars.

A côté du *Dialogue intime*, nous apercevons le *Guerrier furieux* qui date de cette même année 1884. Un lansquenet, en uniforme rouge, vigoureusement campé au premier plan du tableau, s'appuie sur sa lance. Au loin, dans le paysage, on voit des cadavres ainsi qu'un village en flammes. Ce guerrier du moyen âge produit une impression de puissance physique. Ses traits virils n'ont rien de méchant. On sent que c'est son métier de tuer et de mettre à sac et à feu tout ce qu'il trouve sur son passage. Et ce métier, il l'accomplit en conscience. Cette page impressionnante, que possède le musée de Genève, désigne le point de départ d'une évolution qui conduira Hodler à peindre *Marignan* et *Morat* et à devenir ainsi l'interprète de la grande époque guerrière que traversa la Suisse au commencement du XVIe siècle. Ces deux dernières compositions décorent aujourd'hui la salle d'armes du musée national à Zurich.

Hodler vécut des années difficiles jusqu'au commencement du XXe siècle. Ce fut l'exposition viennoise de la « Sécession » (1904) qui le lança définitivement. A partir de ce moment, il entra dans une période de gloire et de prospérité, répartissant son temps entre les grandes compositions murales, qu'il affectionna tout particulièrement, le portrait et le paysage.

Par deux fois, il reçut des commandes officielles de l'Allemagne. Il peignit en 1908, pour l'université d'Iéna, le *Départ des Etudiants pour la guerre en* 1813, belle composition, pleine de vie, d'originalité avec ses deux plans superposés, et d'harmonie. En 1913, il exécuta, pour la salle du Conseil de Hanovre, l'*Unanimité*, œuvre monumentale, destinée à rappeler la Réformation, dans laquelle

il évoque une assemblée d'hommes groupés autour d'un personnage central qui, campé sur une estrade, lève la main pour jurer. Tous les assistants font de même, et le parallélisme de ces bras levés autour d'une figure centrale dominante, est surprenant.

A côté de ces compositions historiques, dans lesquelles Hodler cherche à faire ressortir la vigueur d'une race herculéenne d'hommes, nous voyons naître une série de compositions dont la femme forme le sujet principal : l'*Émotion* (1904), l'*Heure sacrée* (1907), le *Regard vers l'Infini* (1914). Ce sont, généralement, des femmes vêtues de bleu, marchant de profil les unes derrière les autres en un rythme cadencé, ou assises au milieu de fleurs, ou debout, se donnant la main et s'avançant le regard fixé vers l'Infini ; compositions allégoriques, dans lesquelles l'artiste cherche le rythme, la cadence, et où il met une richesse de lignes, une plénitude de forme, une intensité de lumière qui donnent à ces ouvrages un attrait saisissant. Ce n'est pas le type traditionnel de grâce ou de beauté régulière que Hodler développe dans ses figures de femmes. Il met, dans ses évocations féminines, une certaine rudesse qui heurte au premier moment notre sensibilité. Toutefois, lorsque nous contemplons ses œuvres, nous lui pardonnons cette âpreté, tant nous sommes saisis par la vibration des lignes, par la maîtrise du dessin, par le sentiment de la forme qui s'imposent à notre regard,

Hodler était un dessinateur hors pair. Non qu'il cherchât dans son dessin le tour de force ou qu'il brillât par une habileté extraordinaire. Sa supériorité a une source plus profonde. Elle réside dans la vision raisonnée de la forme et dans l'énergie que ce travailleur acharné a mis à traduire sa pensée. Mais à quoi lui eût servi cet effort, s'il n'avait pas subordonné le détail à la composition, s'il n'avait pas constamment lutté pour maîtriser ses multiples perceptions afin de les soumettre à un plan d'ensemble, dominé par ce qu'il appelait le « parallélisme », c'est-à-dire la répétition d'un motif ? Lorsque Hodler exposait sa théorie du parallélisme, il évoquait tout d'abord la vue d'un arbre. Un arbre isolé dans un champ,

disait-il, a ses charmes (Hodler l'a prouvé dans plusieurs de ses peintures). Mais l'arbre ne prend toute sa signification que lorsqu'il s'associe à d'autres arbres dans une forêt. Le parallélisme des troncs d'arbres se levant vers le ciel, évoque alors l'impression d'une nef de cathédrale dont les piliers répétés se dressent vers la voûte.

Sous l'impression de cette théorie, Hodler a créé la *Nuit*, les *Ames déçues*, l'*Eurythmie*, le *Jour*, l'*Émotion* et les autres sujets que nous avons mentionnés plus haut. Sa théorie du parallélisme est, en réalité, une interprétation naïve (les artistes de génie ne sont-ils pas tous d'admirables naïfs ?) de la loi de l'unité hors laquelle aucun peintre ne peut prétendre faire œuvre d'art.

Ce qui constitue la supériorité des œuvres de Hodler, c'est l'harmonie complète entre le fond et la forme, qui s'y trouve pleinement réalisée. Lorsqu'on contemple ses ouvrages, on y découvre une richesse de détails, qui prend toute sa valeur dans la mesure où elle est subordonnée à l'idée d'ensemble. C'est en examinant les peintures de Hodler sous cet angle, qu'on en saisit toute la beauté.

Hodler a toujours été apprécié parmi ses confrères français. Son grand *Cortège des lutteurs*, une de ses œuvres les plus marquantes, obtint une mention honorable au Salon de 1887. Sa *Nuit*, qui avait été refusée à Genève, fut placée à un rang d'honneur au Salon du Champ-de-Mars en 1891 et lui valut la qualité de membre associé de la Société nationale. A l'Exposition universelle de 1900, ses principales œuvres, réunies dans la section suisse des Beaux-Arts, lui valurent la médaille d'or. L'auteur de ces lignes, alors quelque peu défiant à l'égard d'un artiste très discuté dans son pays, parcourut les salles de l'Exposition suisse avec le regretté Émile Molinier. Le distingué savant français, qui était doublé d'un critique sagace de l'art moderne, lui témoigna, par des approbations répétées, l'estime qu'il éprouvait pour le maître suisse encore peu connu du public français. Hodler eut les honneurs d'une salle spéciale au Salon d'automne de 1913. On se souvient de son *Unanimité* qui décorait la paroi principale de la pièce qui lui avait été réservée au Palais des Champs-Élysées, de ses paysages vigoureux,

synthèses lumineuses reflétant les aspects caractéristiques de nos lacs, de nos montagnes et de nos vallées. Hodler fut alors nommé officier de la Légion d'honneur.

Le maître témoigna, quelque temps après, de l'indépendance de son caractère en signant une protestation contre le bombardement de la cathédrale de Reims, ce qui lui attira une féroce inimitié de la part des milieux d'outre-Rhin, où sa production avait été jusqu'alors accueillie avec tant de faveur.

Ferdinand Hodler s'éteignit en mai 1918 en pleine activité. Jusqu'à sa dernière seconde, il tint, pour ainsi, dire son pinceau en main. Il laisse derrière lui un œuvre immense, dont l'exposition de Berne donne un reflet lumineux.

LA PEINTURE NORVÉGIENNE AU XIXe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. JENS THIIS
Directeur du Musée des Beaux-Arts de Christiania.

Je voudrais retenir votre attention par un précis de l'art moderne norvégien et de son développement à travers le siècle dernier. Je ne me dissimule point que, dans un cercle d'historiens, un aperçu de la peinture moderne de la Norvège ne peut pas compter sur beaucoup d'attention. C'est tout à fait naturel, et pour de bonnes raisons. Je ne sais rien d'aussi ennuyeux et dépourvu d'intérêt que la moyenne de la production artistique exubérante de nos jours. L'art officiel contemporain, qui fait l'admiration du public et qui est subventionné par l'État, laisse froids les vrais connaisseurs. C'est qu'il est sans importance aussi bien pour l'avenir que pour l'époque actuelle. Il se noie dans son abondance même.

Néanmoins, nous avons tous le sentiment de vivre dans une époque créatrice où naît l'histoire la plus sérieuse, la plus cruelle. C'est vrai, non seulement pour les nations qui, naguère, ont mis en jeu, dans une lutte redoutable, leur vie et leur sang, mais aussi

pour nous qui sommes restés des spectateurs pleins de sympathie et d'angoisse.

Bien des indices nous apprennent aussi que l'étude des arts et l'appréciation esthétique se portent, avec un intérêt croissant, non seulement vers l'époque contemporaine et vers celle d'hier, mais aussi vers l'avenir dont nous voyons déjà pousser les germes. La critique d'art et la littérature esthétique actuelles abondent en problèmes et en raisonnements théoriques.

Nous avons heureusement atteint le point où les critiques, sauf un nombre très restreint, ne s'occupent plus de l'art routinier et d'un éclecticisme sans issue. Ils concentrent uniquement leur attention sur les quelques individualités fortes et indépendantes, qui ont dirigé le développement au rebours du puissant courant de la popularité.

Le développement artistique du XIXe siècle commence à s'éclaircir. On s'accorde, depuis longtemps, à voir dans la peinture française le centre de gravité. Mais, au cours de la dernière période, pendant les dernières années surtout, la conception de cet art s'est bien modifiée et simplifiée. Les lignes principales se dessinent fortement, et les grands maîtres créateurs dominent la moyenne fourmillante, quoique l'art français soit si riche que d'autres maîtres rares se groupent toujours autour des plus grands. Quels sont ces plus grands ? Il y a encore certainement des divergences d'opinions, mais l'accord se fera avec le temps. Pour moi, ce sont les brillantes constellations qui opposent ces noms immortels : Ingres et Delacroix, Corot et Daumier, Courbet et Manet, Renoir et Cézanne.

Tous les autres s'effacent dans l'ombre de ces apparitions. Ce sont ces maîtres de premier ordre, et non pas les autres, qui sans interrompre la continuité historique et nationale, ont ouvert au développement des voies nouvelles. C'est à eux que nous devons toutes les nuances essentielles de la conception artistique moderne.

Ma confession de foi personnelle faite, je passe à mon sujet propre : la peinture moderne de la Norvège.

Ce n'est pas chose aisée de faire cette transition, je le sens. Je ne saurai vous tracer aucune ligne de développement continue et organique, comme nous l'apercevons dans la peinture française. Vous assisterez, au contraire, à un mouvement qui est, en apparence, sans plan, qui se fait par sauts et avec de très fortes réactions, qui est empreint de conservatisme infructueux et d'inspirations révolutionnaires qui ne connaissent pas de ménagement.

Les causes sont à chercher en partie dans le caractère national, aventureux et riche en contrastes, en partie dans des conditions accidentelles de notre histoire extérieure. Pourtant, malgré ces irrégularités et ces erreurs je ne désespère nullement de ce développement dans lequel se manifeste la puissance vitale de mon peuple.

Vous connaissez tous, en partie du moins, les mérites de la nation norvégienne dans le domaine de la littérature. Tout le monde connaît Ibsen et Björnson, et vous n'ignorez pas que ces grands maîtres ont été suivis d'une nouvelle génération d'écrivains, qui nous ont donné une riche littérature moderne. En un mot, la Norvège possède une littérature qui a laissé de fortes traces dans le développement mondial. On connaît aussi notre musique : Svendsen, Grieg et Sinding. Mais on est loin de soupçonner que l'esprit artistique de notre peuple s'est manifesté dans la peinture, et même dans la sculpture, de manière à rivaliser avec notre littérature et notre musique. Car, par leur nuancement puissant et leur force personnelle, nos peintres et nos sculpteurs savent donner une image, également riche et fidèle, du caractère national.

L'école moderne de peinture norvégienne commence avec le XIXe siècle. Ce fut après sa séparation avec le Danemark que la nation prit conscience d'elle-même en art comme en politique et chercha à revendiquer sa personnalité. Il n'y avait alors dans le pays aucune académie pour l'enseignement des beaux-arts. Les

peintres étaient presque tous forcés d'aller chercher leur instruction hors du pays, à l'académie de Copenhague ou dans les villes allemandes ; les circonstances économiques les obligeaient aussi à travailler pour un public étranger. Mais ce qu'ils peignaient, c'était pourtant leur patrie, sa nature grandiose avec laquelle ils restaient toujours en rapports par de fréquents voyages.

Le fondateur même de cette école fut une personnalité artistique bien norvégienne, et il en avait intimement conscience. Nul nom ne mérite mieux d'être mis en évidence dans cette première époque de notre peinture que celui de Johan Christian Dahl. Né à Bergen en 1788, élève de l'académie de Copenhague, il passa sa vie à Dresde où il était professeur à l'académie. Il a été souvent cité comme le créateur du paysage romantique ; mais, malgré les liens qui l'unissaient au cercle des romantiques de Dresde, son tempérament si vif et positif resta toujours étranger aux conceptions rêveuses et à l'art exalté du romantisme allemand. En lui, l'artiste aussi bien que l'homme étaient d'une nature primesautière et profondément saine, un tempérament hardi qui cherchait la réalité avec une vision claire. Le pinceau paysagiste de Dahl est celui d'un vrai peintre de génie. Il y a chez lui une ampleur et une richesse dans l'observation, une force et une originalité dans la conception, qu'on ne retrouve pas dans la peinture contemporaine, sinon chez l'adorable Corot dans sa jeunesse, et chez le grand maître anglais, John Constable. Pour nous, J. C. Dahl est celui qui a vraiment découvert la nature pittoresque de sa patrie, les montagnes, les chutes d'eau, les fjords. Il mourut à Dresde en 1857.

Dahl n'eut qu'un successeur, Thomas Fearnley, paysagiste de grand style, moins passionné et moins vif peut-être, mais austère et grandiose, comme il apparaît dans son œuvre capitale la *Chute d'eau à Labro*. Fearnley fut presque le seul Norvégien qui ait aussi peint l'Italie qu'il aimait. Malheureusement mort trop jeune, il n'a pas fini sa destinée artistique.

Vers la fin de la vie de Dahl, des tendances nouvelles et très

différentes de son naturalisme prédominaient à Munich et à Dusseldorf. Malheureusement pour l'art norvégien, ces écoles nouvelles, avec leurs tendances aux effets faux et trop brillants, attirèrent à elles la majeure partie des jeunes peintres scandinaves, qui allaient faire leurs études à l'étranger. Le grand chemin de la France n'était pas encore trouvé.

La génération suivante, qui entre en scène vers 1840, et dont les tendances artistiques dominent en Norvège pendant une vingtaine d'années, se caractérise plutôt par une rupture avec les principes de Dahl. Elle devient, à vrai dire, esclave du mauvais goût bourgeois de Dusseldorf, avec son genre historique, poétique et sentimental, sans les vraies qualités de la peinture. Les voies tracées par le génie de Constable, préparant l'avènement du paysage moderne fondé sur l'impression et le coloris, leur restèrent étrangères. Aucun reflet non plus de la splendeur de coloris et la fantaisie exaltée qui brilla juste alors sur le ciel artistique de la France. Le miraculeux Delacroix était inconnu des peintres norvégiens contemporains.

Quand même, notre peinture allait fleurir par des qualités toutes nationales, et, pour le grand public bourgeois, cette époque est toujours considérée comme le véritable âge d'or de notre art. En Norvège comme ailleurs, fermentait, entre 1840 et 1850, un fort mouvement intellectuel qui trouve son expression la plus chaude dans les hommages rendus par le sentiment patriotique à la nature du pays natal et à sa vie populaire. Toutes les branches de la vie intellectuelle participèrent à cette découverte du pays et du peuple, histoire, littérature, musique, peinture. Et, lorsqu'en 1848 la révolution fit rentrer momentanément dans leur patrie les artistes exilés, cette rencontre avec leur public fut une fête propre à fortifier pour l'avenir les rapports entre le peuple et ses artistes.

Le premier peintre de cette époque était Adolph Tidemand (1814-1876), narrateur épique de la vie du paysan norvégien. Son sentiment doux et élégiaque, son réalisme tempéré et idéalisé,

son coloris un peu bigarré et toujours chaud ont rendu ses tableaux chers au grand public qui cherche plutôt le sujet sympathique que des qualités vraiment artistiques. Son tableau le plus populaire et qui est regardé comme son chef-d'œuvre, les *Disciples de Hauge*, nous fait voir un service divin célébré par un prédicateur laïque dans une ancienne maison de paysan.

L'ami de Tidemand et le plus grand paysagiste de l'école de Dusseldorf était Hans Gude, dans sa jeunesse le peintre de la montagne, dans son âge mûr le peintre des fjords sous les rayons du soleil ou sous les sombres orages. Plus fantasque et vraiment romantique était le génie de Cappeln, le peintre de la solitude dans les montagnes et les forêts sauvages, mort trop jeune. Avec Ludvig Munthe, le dernier paysagiste de Dusseldorf, influencé déjà par l'art français de l'école de Fontainebleau, les traditions allemandes et romantiques, trop longtemps souveraines dans l'art norvégien, sont déjà brisées, et la conception naturaliste se prépare.

Les peintres de la génération suivante, vers 1875-1880 font, après leurs études à Munich ou à Berlin, la rupture définitive avec l'art allemand et romantique pour s'allier très intimement avec l'art français naturaliste et impressionniste.

Après 1880, tous les peintres norvégiens de talent se trouvent réunis à Paris : Heyerdahl, coloriste excellent, Werenskiold, le grand dessinateur, portraitiste psychologue, Krohg, le Manet norvégien, très grand coloriste et sociologue, Thaulow, le paysagiste célèbre aussi bien à Paris qu'en Amérique, Diriks, qui vit encore à Paris, et plusieurs autres très bons peintres.

Enthousiasmés pour le naturalisme sain et fort, pour les charmes de couleurs des plein-airistes et des impressionnistes, ils reviennent tous se fixer en Norvège, pour peindre leur pays et leur peuple, pour défendre leurs principes radicalement modernes, bref, pour vivre la vie avec la sincérité et la joie de la jeunesse.

Mais le public, accoutumé au goût ancien, n'a pas voulu accepter ce nouvel art, ces couleurs claires et fortes, ces motifs tranchés

directement dans la nature et dans la vie. Il en résulta un combat, une lutte passionnée entre les jeunes peintres et leur public, soutenue par la critique réactionnaire. Si la lutte fut en, somme, de plus courte durée qu'on ne pourrait le penser, c'est surtout parce que la phalange de ces protagonistes possédait non seulement l'intrépidité, mais aussi le talent qui assure la victoire.

Maintenant, les radicaux des années après 1880, Werenskiold, Krogh, Gerhard Munthe, Harriet Backer, sont les maîtres classiques de la peinture norvégienne.

La lutte n'était pas finie. Une génération plus jeune, plus indépendante de la tradition surannée, entra en scène avec un génie plus fort et hardi, plus « insolent » encore que les premiers « Parisiens » : Eduard Munch représenta l'opposition, personnalité à part, le plus grand peintre de notre race, âme de rêveur et de poète. Son coloris violent et sensible résonne avec la force de la spontanéité et de l'émotion pathétique. Son génie domine la peinture norvégienne. Dès le début, il se heurta à une opposition acharnée, mais fut non moins admiré ; son art a gagné sans cesse du terrain. Aujourd'hui notre peintre le plus estimé, Munch est, avec notre sculpteur génial, Gustaw Vigeland, la plus grande gloire artistique de la Norvège.

Mais Munch a déjà cinquante sept ans, Vigeland cinquante deux ; ils commencent à vieillir. Une autre génération leur a succédé, avec beaucoup de talent, mais très différente dans ses buts. Je nomme ici les rêveurs romantiques Sohlberg et Egedius mort hélas ! trop jeune, l'excellent impressionniste Thorvald Erichsen et son ami Torne, déjà mort aussi, aimable peintre de fleurs, Ludvig Karsten, coloriste surprenant et étincelant, Henrik Lund, peintre de portrait très intelligent et virtuose, Folhestad avec un beau talent décoratif, Kavli, coloriste élégant et raffiné, Torsteinson, compositeur sage et cultivé.

Puis, cette autre phalange de Paris,. les élèves et disciples d'Henri Matisse, Henrik Sörensen, peintre très original et plein de sentiment et d'esprit, Jean Heiberg, constructeur clair et sain,

Deberitz et Revold, coloristes très personnels, et le jeune Per Krohg, fixé à Paris, cubiste et extravagant avec esprit : jeune génération qui est notre espérance et notre fière avant-garde dans le combat éternel pour la beauté de l'art.

LA TABLE DU TOME II, PREMIÈRE ET DEUXIÈME PARTIES, SE TROUVE A LA FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE.

DATE DUE

